

В. ЖИРМУНСКИЙ

ОЧЕРКИ

ПО

ИСТОРИИ

КЛАССИЧЕСКОЙ

НЕМЕЦКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ



В . Ж И Р М У Н С К И Й

ОЧЕРКИ
ПО
ИСТОРИИ
КЛАССИЧЕСКОЙ
НЕМЕЦКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД • 1972



8 И
Ж-73

Вступительная статья
М. Т р о н с к о й

Оформление художника
Л ъ в а Е п и ф а н о в а

7-2-2
243-72



В. М. ЖИРМУНСКИЙ

(1891—1971)

Автор «Очерков» — академик Виктор Максимович Жирмунский — один из крупнейших ученых нашей страны. Как исследователь-филолог он пользовался мировой известностью: он был членом нескольких зарубежных академий, почетным доктором ряда иностранных университетов. С именем В. М. Жирмунского связана целая эпоха в развитии филологической науки. Круг его научных интересов был энциклопедически широк: он охватывал западное и русское литературоведение, лингвистику, теоретическую поэтику, фольклор, востоковедение.

В этой исключительной по своей многосторонности сфере деятельности одно из важнейших мест занимает немецкая литература. В. М. Жирмунский — общепризнанный глава советских германистов в области как литературоведения, так и языковедения.

Немецкая литература — давняя тема его научной работы: его первые книги и статьи 1913—1914 годов были посвящены проблемам немецкого романтизма; мы обязаны ему целым рядом ценнейших трудов по разным периодам истории немецкой литературы. Углубляясь в самые различные отрасли науки, В. М. Жирмунский неизменно возвращался к немецкой литературе, и его работы в этой области пользуются непререкаемым авторитетом.

Воспитанник Петербургского университета, он прошел научную школу под руководством известных романо-германистов — Ф. А. Брауна, Д. К. Петрова и В. Ф. Шишмарева; во время своей первой научной командировки в Германию в 1913—1914 годах он слушал лекции выдающихся немецких ученых.

В 1915 году В. М. Жирмунский прочел свою первую университетскую лекцию и с тех пор в течение всей своей жизни был связан с Ленинградским университетом. Кафедра западноевропейских

литератур, которой он заведовал на протяжении тридцати лет, стала под его руководством научным центром для всех молодых ученых литературоведческого профиля. На его семинарские занятия стекались преподаватели и аспиранты разных ленинградских вузов. Одновременно В. М. Жирмунский вел огромную научно-организационную работу, возглавляя Западный отдел Института литературы АН СССР (Пушкинский Дом) и Словесный отдел Института истории искусств.

Ученый и учитель — под этим знаком протекала вся его деятельность. Он подготовил много поколений филологов, работающих теперь в разных научно-исследовательских и высших учебных заведениях Советского Союза.

В основе литературоведческой методологии В. М. Жирмунского — проблема установления общей закономерности историко-литературного процесса; вопрос о его движущих силах он решает с позиций марксизма и строит историю литературы как целостный процесс, отдельные явления которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эту концепцию он кладет в основу сравнительного анализа западных литератур, требуя «изучения международного литературного процесса в его единстве, закономерности и социальной обусловленности». Этот принцип построения истории западных литератур был в дальнейшем положен в основу университетских курсов и академических изданий такого рода. Этому же методу В. М. Жирмунский придерживается и при изучении одной литературы, отдельные явления которой он рассматривает как компоненты всего процесса развития национальной и всеобщей литературы.

Так строится и настоящая книга. Она печатается по плану, составленному самим автором, и хотя она состоит из монографических очерков, посвященных изучению разных эпох и разных проблем немецкой литературы, характер отбора материала, организации и расположения его таков, что книга представляет собою единое целое.

«Очерки» посвящены самым значительным явлениям немецкой литературы, и, как звенья одной цепи, они — в перспективе общеевропейской литературы — раскрывают преемственно связанные между собой основные этапы немецкой литературы, начиная с XVI века и кончая последними десятилетиями восемнадцатого.

«Очеркам» присущи особенности свойственного В. М. Жирмунскому метода литературного анализа: строгость и точность исследования в сочетании с всесторонним социально-историческим и идейно-эстетическим освещением произведения. Глубина исследования соединяется с простотой, четкостью и ясностью изложения.

Рассмотрение классического наследия немецкой литературы В. М. Жирмунский начинает с того периода, когда в связи с социальными движениями эпохи немецкая литература вступает в до-

вую фазу развития. Книга открывается главами о немецком и нидерландском гуманизме и об эпохе Реформации.

В свете взаимодействия между отдельными национальными литературами В. М. Жирмунский ставит вопрос о своеобразии немецкого гуманизма по сравнению с итальянским, о народных традициях неолатинской литературы, об общенациональном характере антиклерикальной борьбы и литературы эпохи Реформации и дает выразительный портрет Томаса Мюнцера, которому до этого историки литературы не уделяли достаточного внимания.

Эти очерки являются частью написанных В. М. Жирмунским глав в учебнике по зарубежной литературе (средние века и Возрождение), составленном им совместно с коллективом ученых, под его общей редакцией.

Нельзя не сказать о главах этого учебника, посвященных германскому эпосу, которые являются параллелью к ставшим классическими трудам В. М. Жирмунского по героическому эпосу тюркоязычных и славянских народов.

Книга эта до сих пор остается единственным пособием по литературе средних веков и Возрождения, по которому уже свыше четверти века учатся студенты советских вузов.

За указанными главами в «Очерках» дается «История легенды о Фаусте», которая представляет собою исследовательскую часть фундаментального труда о народной книге и народной драме о Фаусте.

Опираясь на фольклорные истоки легенды, В. М. Жирмунский исследует ее, начиная с восходящего к дуализму средневековой церкви договора человека с дьяволом, рассматривает разные его варианты, связанные с ростом антицерковной пропаганды, и шаг за шагом прослеживает сложный путь развития легенды в XVI веке. В этой статье скрупулезный филологический анализ документального материала сочетается с его идейной интерпретацией.

В центре внимания исследователя — первая народная книга о Фаусте 1587 года, в которой В. М. Жирмунский обнаруживает связь фольклорных традиций с самостоятельным творчеством автора и видит зарождение образа Фауста — искателя истины.

При рассмотрении литературных обработок легенды В. М. Жирмунский предлагает новое толкование трагедии Марло, считая, что последний, наряду с традиционным осуждением «грешника» Фауста, вкладывает в его уста атеистические и материалистические высказывания.

Сценическую историю трагедии Марло, перенесенной английскими комедиантами в Германию, В. М. Жирмунский, раздвигая рамки своего исследования, дополняет экскурсом в историю театральной жизни Англии и Германии XVI—XVIII веков. Он подробно изучает трансформации вернувшегося на родину сказания о Фаусте,

вплоть до превращения его на подмостках театра немецких бродячих комедиантов в кукольную комедию.

Обращение Лессинга к теме Фауста В. М. Жирмунский объясняет его интересом к национальному прошлому. На основании свидетельств собеседников Лессинга и сохранившихся отрывков драмы В. М. Жирмунский восстанавливает идейный замысел Лессинга, его намерение углубить мотив «трагедии исканий свободной человеческой мысли» и оправдать Фауста с позиций просветительского оптимизма.

С «Легендой о докторе Фаусте» непосредственно связана впервые печатающаяся заключительная статья книги «Творческая история «Фауста» Гете», где тщательно освещены все этапы создания трагедии, начиная с рукописной редакции 1775 года.

Особый интерес представляет осмысление идейного стержня трагедии. В. М. Жирмунский отказывается от широко распространенного в немецком литературоведении пессимистического истолкования блужданий Фауста и трактует их как необходимый этап на пути исканий истины. Принципиальное значение имеет указание В. М. Жирмунского на два конца «Фауста» — земной и небесный — как своеобразное свидетельство противоречивости мировоззрения Гете. Далекий от всякого упрощения, В. М. Жирмунский отмечает обусловленные идеологией эпохи романтически-идеалистические элементы в символично-аллегорическом содержании второй части «Фауста».

В то же время он глубоко раскрывает непреходящую идейную ценность гетевской трагедии — перерастание проблемы становления индивидуальной личности в проблему общечеловеческого развития.

В. М. Жирмунский вдвигает «Фауста» в общеевропейский литературный процесс, отмечая отклики на гетевскую трагедию в литературах разных стран и подробно останавливаясь на восприятии ее русской демократической критикой и на творческих отзывах «Фауста» в русской литературе XIX века.

«Легенда о Фаусте» и история создания трагедии как синтез творческого пути Гете образуют рамку книги «Очерков», в которую включены узловые проблемы немецкой литературы XVIII века.

Наибольшее место отведено эпохе Просвещения как важнейшему периоду идеологического и литературного роста Германии этого времени.

В основу своего исследования В. М. Жирмунский кладет концепцию Просвещения, согласно которой течения «бури и натиска» и «веймарского классицизма» не противостоят Просвещению, как это утверждалось в буржуазном литературоведении, а являются последовательными этапами его развития. Эпоха Просвещения нашла в лице В. М. Жирмунского глубокого исследователя.

Определение отвлеченного характера немецкого Просвещения, отличающего его от французского и английского, и наряду с этим

скрещение в немецком Просвещении французских и английских влияний, объяснение этих фактов историческими условиями роста боевой третьесословной идеологии в Германии, показ ведущей роли теоретической мысли и философско-этической проблематики в немецкой литературе XVIII века — таковы выдвинутые В. М. Жирмунским общие положения, вошедшие ныне в широкий научный обиход советского и прогрессивного немецкого литературоведения.

Своеобразие немецкого варианта общеевропейской просветительской идеологии В. М. Жирмунский видит в коллизии рационалистической и иррационалистической линий в литературе XVIII века. Он полагает, что разочарование в разуме, четко обнаружившееся в конце века после французской революции, издавна созревало в недрах Просвещения. Порожденное невозможностью в исторических условиях Германии осуществить идеал разума, неверие в него вылилось в форму пиетизма — учения о субъективно эмоциональном религиозном чувстве, которое сыграло большую роль в литературе эпохи Просвещения. Взаимообусловленность рационалистической и иррационалистической линий, диалектическая связь и борьба между ними определяют соотношенность и борьбу художественных направлений — просветительского классицизма, реализма и сентиментализма.

В свете этих установок рассмотрены все этапы Просвещения. Подвергая тщательному анализу творчество отдельных писателей, В. М. Жирмунский выделяет как исторически характерные, так и конкретно индивидуальные черты писателя, четко определяя то место, которое он занимает в процессе развития немецкой и общеевропейской литературы.

На фоне общеевропейской идеологии рассмотрены эстетика Винкельмана и тот новый путь, на который Лессинг повернул современную ему литературу. Политические и эстетические взгляды Лессинга поставлены в связь с просветительством и революционным классицизмом во Франции.

Особое значение имеет работа В. М. Жирмунского о Гердере. Изданию избранных сочинений Гердера была предпослана обширная вступительная статья полемического характера. Она направлена против распространенной в зарубежной науке «фальсификации образа великого немецкого гуманиста и демократа». Статья эта вызвала большой интерес в научных кругах, была в 1963 году переведена на немецкий язык и издана в ГДР отдельной книгой.

При освещении широкого круга проблем, связанных с многосторонней деятельностью Гердера, В. М. Жирмунский подчеркивает ценность его историко-философской концепции и выдвинутой им идеи историзма, останавливается на генетическом методе Гердера, на его сравнительно-исторической трактовке литературы и на его

языковых теориях. Особенно важным в «гуманистическом универсализме» Гердера В. М. Жирмунский считает его учение о народности, о народном искусстве как искусстве подлинно национальном, как источнике обновления поэзии.

В очерке о Гердере нашло отражение разнообразие научных интересов В. М. Жирмунского; он сумел охватить деятельность Гердера в целом, выявить прогрессивность роли Гердера и его влияния на европейскую общественную мысль и литературу.

В изложении преемственно связанного с Гердером течения «бури и натиска» прежде всего важна установленная В. М. Жирмунским периодизация. 1760-е годы он рассматривает как время идейно-философской подготовки «бури и натиска», главными предшественниками которого считает носителя «философии чувства и веры» Фр. Якоби и родоначальника немецкого иррационализма И. Г. Гаманна. Важно утверждение В. М. Жирмунского, что в учении Гаманна принципиальное значение имеет не его положительное содержание, а растущее понимание противоречий действительности и критика узкого рационализма. В этом плане очень существенно указание на то, что «бурные гении» лишь на ранних этапах своей деятельности были близки иррационализму, что уже в 1780-х годах произошло размежевание между носителями прогрессивно-гуманистических и иррационалистических направлений.

Крупнейший исследователь творчества Гете в Советском Союзе — достаточно упомянуть о монументальном труде «Гете в русской литературе» (1937), — В. М. Жирмунский создает широкую картину той идейно-общественной атмосферы, в которой складывалось мировоззрение и творчество молодого Гете и его соратников — штюрмеров.

С позиций выдвинутого Гете положения о «характерном» искусстве освещает В. М. Жирмунский как проблематику первой историко-национальной драмы Гете и его лирического романа, так и руссоизм «бурных гениев», предстающий в его немецком, то есть не революционном, а сентиментальном аспекте.

Анализ жанровой специфики и стиля представителей «бури и натиска» приводит к чрезвычайно важному выводу о том, что присущая штюрмерам субъективно-эмоциональная экспрессивность не снижает критически-реалистического характера их произведений.

Особое внимание привлекают страницы, посвященные лирике молодого Гете и поэтов-геттингенцев. Стихование — одна из любимых областей научных интересов В. М. Жирмунского, его перу принадлежит большое количество книг по поэтике и статей о лирике А. Блока, В. Маяковского и А. Ахматовой. Этот интерес нашел отражение и в ряде очерков.

Непревзойденный мастер анализа лирического стихотворения, В. М. Жирмунский проявил это искусство в разделе раннего Просве-

щения уже при разборе стихов Клопштока — зачинателя лирики личного переживания, первого немецкого поэта, положившего в основу поэзии субъективное чувство, которое приобретает в его одах и политической лирике характер общечеловеческий. В литературе XVIII века В. М. Жирмунский отводит Клопштоку место предшественника индивидуалистической лирики поэтов «бури и натиска».

В неразрывной связи идейного замысла с его художественным претворением изучает В. М. Жирмунский интимную лирику молодого Гете и его оды, подчеркивая идейную значимость пантеистически окрашенной оды «Прометей», столь высоко ценившейся русской революционно-демократической критикой. Разбор этот подготавливает и обосновывает вывод о молодом Гете как создателе нового лирического стиля.

В. М. Жирмунский — исследователь-фольклорист, автор написанной еще в 1916 году работы об английской балладе — с особым вниманием относится к творчеству Фосса и Бюргера, выразителей, по его определению, «плебейского демократизма». Он подробно изучает содержание и стиль идиллий Фосса, исполненных протеста против крепостничества. Статью Бюргера о народной поэзии В. М. Жирмунский считает литературной декларацией новой поэтической школы, а его балладное творчество рассматривает в тесной связи с английской народной балладой.

Заметную роль в литературе Просвещения сыграли представители крайнего левого крыла немецкого бюргерства — Шубарт, Форстер и Зейме. В 1956 году В. М. Жирмунский впервые на русском языке опубликовал под заглавием «Немецкие демократы XVIII века» избранные сочинения этих писателей, снабдив их комментариями и обстоятельными вводными статьями. Заслугой В. М. Жирмунского было не только ознакомление русского читателя с материалом, дотоле почти не привлекавшимся к научному изучению, но и противопоставление неверному истолкованию творчества этих писателей полной и объективной характеристики их деятельности.

В статьях рассмотрена политическая лирика Шубарта, показано значение издававшейся им «Немецкой хроники» — одного из самых интересных и политически острых немецких журналов 1770-х годов — и влияние Шубарта на молодого Шиллера.

В. М. Жирмунский освещает вопрос о традициях Шубарта в публицистике Зейме и связь последнего с Россией, его ненависть к крепостничеству и оценку России как «страны неограниченных возможностей». При этом В. М. Жирмунский подчеркивает ошибочность толкования политики Екатерины II в работах Зейме.

В статье о Форстере В. М. Жирмунский ставит принципиальные идеологические проблемы. Он подчеркивает отличие протеста Форстера от отвлеченного протеста немецких просветителей, опреде-

ляет конкретно-политический характер этого протеста, обусловившего революционную деятельность Форстера. Одним из спорных вопросов не только в реакционной, но и в буржуазно-либеральной литературе о Форстере была оценка его роли в деле присоединения Майнца к Франции. В. М. Жирмунский подходит к этой проблеме исторически, указывая на трагизм положения немецких «якобинцев», вынужденных отторгнуть Майнц от феодальной Германии, где отсутствовали какие бы то ни было предпосылки революционной ситуации.

Очерки о выдающихся немецких публицистах обогащают и углубляют наше представление о ходе развития немецкого Просвещения в целом.

Более сжатый очерк посвящен творчеству молодого Шиллера. Философско-гуманистическая лирика Шиллера, усиление в его ранних драмах социальных тенденций «бури и натиска», присущий ему этический и гражданственный пафос знаменуют уже преддверье к новой фазе развития просветительского гуманизма. Веймарский классицизм В. М. Жирмунский рассматривает как высшую ступень просветительской идеологии.

Постановка и разрешение в «Очерках» проблемы закономерностей развития немецкой литературы, разработка социально-исторических и эстетических вопросов в свете общеевропейского литературного процесса придают этой книге большую ценность.

«Очерки» — свидетельство того, что трудами В. М. Жирмунского начала создаваться советская наука о немецкой литературе. Он во многом пролагал пути, по которым пошли его ученики и последователи, творчески развивая и дополняя выдвинутые им положения.

Входящие в состав настоящей книги статьи, опубликованные много лет назад в давно разошедшихся изданиях, а частично не публиковавшиеся вообще, сохраняют и ныне научную ценность и представляют значительный интерес для самых широких кругов читателей.

М. Тронская

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ГУМАНИЗМА И РЕФОРМАЦИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVI ВЕКА В ГЕРМАНИИ ГУМАНИЗМ

1

Подъем городов и развитие городской культуры во второй половине XV века являются основной предпосылкой возникновения гуманизма в Германии. Однако в специфических условиях существования немецкого бюргерства гуманистическое движение не получает здесь такого широкого размаха, как в Италии. Гуманизм не породил в Германии, как в передовых странах Западной Европы, большой национальной литературы. Немецкие гуманисты, за немногими исключениями, не принадлежат к числу тех «титанов Возрождения», о которых говорит Энгельс. Немецким гуманистам чужд идеал всестороннего развития сильной человеческой личности, языческого сенсуализма, новой, светской культуры. Немецкий гуманизм имеет по преимуществу ученый характер и замкнут в узком круге интеллектуальных потребностей передовой интеллигенции и меценатствующих светских и духовных князей. В центре интересов немецких гуманистов стоят филологические штудии, изучение латинских и греческих классиков, раскрывающие тот новый мир античности, перед светлыми образами которого, по словам Энгельса, «исчезли призраки средневековья»¹. Немецкие гуманисты, в отличие от итальянских, усердно занимаются вопросами богословия, в которое вносят критическое свободомыслие и новые методы филологической и исторической интерпретации текста «священных книг», подрывая тем самым догматические основы церковного вероучения. При этом их борьба против обскурантизма церковников, против средневекового фанатизма и суеверия приобретает по мере развития реформационного движения более яркую социально-политическую направленность.

Главными центрами гуманизма в Германии были юж-
нонемецкие города (Страсбург, Аугсбург, Нюрнберг и др.),
связанные с Италией торговыми и культурными сноше-
ниями. Первые немецкие гуманисты были прямыми уче-
никами итальянцев, но и впоследствии для передового
человека эпохи Возрождения оставалось обязательным
паломничество в Италию, к источникам новой, гуманисти-
ческой науки и культуры. Большую роль в развитии уче-
ного гуманизма сыграли немецкие университеты, число
которых на протяжении XV и начала XVI века непре-
рывно увеличивается. Благодаря старанию гуманистов
в университетах комментируют латинских и греческих
классиков, учреждаются новые кафедры поэтики и рит-
орики; сочинения греческих классиков переводятся на ла-
тинский язык, латинские и итальянские авторы появля-
ются в немецких переводах. Весьма важную роль в раз-
витии гуманизма сыграли ученые общества и кружки,
возникшие в крупных центрах гуманистической образован-
ности. Среди них в начале XVI века выделяется кружок
гуманистов Эрфуртского университета, во главе с Му-
цианом Руфом; к этому кружку одно время принадлежал
Ульрих фон Гуттен.

Литература немецкого гуманизма написана большей
частью на латинском языке. В этом предпочтении латин-
ского языка народному сказался не только характерный
для эпохи культ классической древности, но также обо-
собленность интеллектуальных интересов гуманистов от
жизни и духовных потребностей широких масс. Большое
распространение среди пишущих по-латыни гуманистов
получает мода переделывать на античный лад «неблаго-
звучные» немецкие фамилии — какой-нибудь Krachenber-
ger именовал себя Cracchus Pierius, Oehlmann назывался
Oecolampadius, или по крайней мере к немецкой фамилии
присоединялось латинское окончание -us (например, Bu-
schius, Hessus и т. п.).

Разнообразная неолатинская литература немецких гу-
манистов ориентируется на образцы древних и на латин-
скую поэзию итальянских гуманистов XV века. Наряду
с одами, элегиями, эпиграммами, широкое распростране-
ние получают сатирические и поучительные жанры, в ко-
торых высмеиваются пороки современного общества,
в особенности духовенства, — комедия, сатирический диа-
лог по образцу греческого сатирика Лукиана, прозаиче-
ские памфлеты и пародии.

Среди многочисленных неолатинских поэтов выделяется Конрад Цельтис (1459—1508) — «немецкий Гораций», автор любовных од, воспевающих по образцу Овидия наслаждения чувственной любви. Другой неолатинский поэт, Эвриций Корд (1486—1538), прославился острыми эпиграммами в стиле Марциала, в которых он осмеивает ханжей, невежд, ученых-педантов, суеверия своего времени, распущенность нравов духовенства и описывает тяжелое положение угнетаемых всеми сословиями крестьян. Большой популярностью пользовались «Фацетии» Генриха Бебеля (1472—1518), короткие комические новеллы и анекдоты с эпиграмматическим острием. Бебель черпал сюжеты своих фацетий из итальянских новелл и французских фавлю, но также из немецкой устной и письменной традиции шванков и анекдотов народного происхождения. Свободомыслящий в вопросах религии, он, подобно другим гуманистам, особенно охотно нападает на духовенство, но изображает также пороки других сословий феодального общества, умея всегда придать актуальное содержание традиционным странствующим сюжетам международной повествовательной литературы.

2

Крупнейшим представителем ученого гуманизма в Германии был Иоганн Рейхлин (1455—1522). Юрист по образованию, он был выдающимся богословом, философом и историком, но прежде всего блестящим филологом, знатоком латинского, греческого и древнееврейского языков. Он переводил греческих классиков на латинский язык, писал на этом языке остроумные комедии, высмеивающие общественные пороки его времени, но особенно прославился как автор грамматики и словаря еврейского языка (1506), как исследователь и комментатор Ветхого завета, Талмуда и других древнееврейских книг. Филологические комментарии Рейхлина к тексту еврейской Библии положили начало критическому изучению «священных книг» и, подобно сочинениям Эразма Роттердамского, посвященным греческому Евангелию (см. ниже, стр. 39), подорвали авторитет канонизированного католической церковью латинского перевода Библии (так называемой «Вульгаты») и основанных на нем богословских толкований библейского текста. В своих религиозно-фило-

софских сочинениях, выходя за рамки католического богословия, Рейхлин пытался объединить мистическое учение еврейской каббалы с идеями неоплатонизма и христианской философии. В последние годы жизни он был профессором греческого и древнееврейского языков в Тюбингенском университете.

Ученый, всецело погруженный в исторические и философские исследования, Рейхлин благодаря неожиданному стечению обстоятельств сделался активнейшим участником решительного столкновения между немецкими гуманистами и реакционными церковниками. В 1507 г. некий ученый еврей Пфефферкорн, принявший христианство, выступил с обличением своих прежних единоверцев, требуя уничтожения их религиозных книг, в частности Талмуда и Каббалы, как главных источников всевозможных преступлений, будто бы совершаемых евреями по отношению к христианам. С помощью кельнских монахов-доминиканцев Пфефферкорн добился императорского указа, дававшего ему право конфискации и уничтожения всех еврейских книг, противных христианству. Но так как пределы его полномочий были недостаточно ясны, то Пфефферкорн счел нужным обратиться за помощью к Рейхлину, который, однако, решительно отказал ему в своей поддержке. Это разногласие вызвало необходимость в новой экспертизе еврейских книг. На стороне Пфефферкорна оказался Кельнский университет в лице профессоров-богословов Арнольда Тонгрского и Ортуина Грация, из которых последний в прошлом принадлежал к лагерю гуманистов; его поддерживал также кельнский инквизитор Яков Гохстратен, решительный противник гуманистического движения. Университеты Эрфуртский и Гейдельбергский дали уклончивый ответ и потребовали нового расследования. Только Рейхлин решительно выступил против мнения церковников. Он указывал на значение еврейских книг для развития человеческой мысли и самого христианства, ссылаясь на то, что и языческие авторы не уничтожаются, а являются предметом изучения в школах, и, призывая к веротерпимости, доказывал, что евреи, как и все граждане Германии, имеют право на защиту законов и что преследования только ожесточат их сердца против христианской церкви. В ответной брошюре, озаглавленной «Ручное зеркало», Пфефферкорн обрушился на знаменитого гуманиста с грубой бранью, обвиняя его в невежестве и в том, что он якобы подкуплен евреями. Оскорбленный Рейхлин

отвечал не менее резко в брошюре «Глазное зеркало» и принес жалобу императору. Кельнские церковники приговорили брошюру Рейхлина к сожжению, а инквизитор Гохстратен потребовал предания его церковному суду как еретика. Однако судебное разбирательство не имело никаких последствий, и папская курия вынуждена была прекратить дело.

Борьба Рейхлина с кельнскими церковниками взволновала общественное мнение всей образованной Европы как первое принципиальное столкновение между передовыми идеями гуманизма и реакционными силами господствующей средневековой идеологии. Особенно взволновало гуманистов всех стран известие о предстоящем суде над Рейхлином. Многочисленные сочувственные письма, полученные им от выдающихся современников, Рейхлин напечатал в сборнике, озаглавленном «Письма знаменитых людей» (1514). Письма эти подали повод для наиболее резкого выступления гуманистов против кельнских «обскурантов», для пародического сборника «Письма темных людей» (1515—1517), одного из самых блестящих образцов боевой сатиры эпохи гуманизма.

«Письма темных людей» написаны анонимными авторами от имени ряда вымышленных сторонников реакционного лагеря, врагов Рейхлина, «темных», то есть никому не известных, рядовых служителей культа, священников, монахов, ученых-богословов, и адресованы «магистру Ортуину Грацию», главе воинствующей клики кельнских церковников. Полуграмотная «кухонная» латынь, характерная для старой богословской школы, обильные, обычно неуместные цитаты из священного писания, схоластические, невежественные и самодовольные рассуждения, фанатизм и слепая ненависть к светской науке и культуре, к античной литературе и ее защитникам-гуманистам определяют духовный облик этих представителей средневековой церкви. Кичась своей мнимой ученостью, бакалавр теологии Фома Лангшнейдериус ставит перед своим прославленным учителем «важную проблему»: как следует называть будущего магистра богословия — *magister posttrandus* или *noster magistrandus* (обе формы одинаково невозможны в классической латыни). Монах Генрих Шафсмулиус («баранья морда») просит разрешить вопрос: можно ли в постный день есть яйцо, в котором имеется зародыш цыпленка? Другой монах, Петр Вормсский, впервые узнав о Гомере из нового латинского перевода,

с смешной наивностью пересказывает удивительные события Троянской войны и просит разъяснить ему, «достойна ли эта книга особого доверия». Во второй части «Писем» сатира становится более резкой. Обличаются разложение католического духовенства, торговля индульгенциями, культ реликвий, порочность и вымогательства римской курии.

Книга имела огромный успех и была симптомом надвигающихся идейных боев эпохи Реформации. Она вышла, по всей вероятности, из кружка эрфуртских гуманистов. Главным автором первой части был, по-видимому, гуманист Крот Рубеан, а в составлении второй части участвовал друг Рубеана, рыцарь и гуманист Ульрих фон Гуттен, наиболее яркая и боевая фигура среди немецких гуманистов этого времени.

3

Ульрих фон Гуттен (1488—1523) происходил из старинной, но обедневшей рыцарской семьи. Отец, предназначавший юношу к духовному званию, отдал его в монастырь, но семнадцатилетний Гуттен, при содействии Крота Рубеана, бежал из монастыря, так как мечтал посвятить себя изучению гуманитарных наук. С этого времени началась для Гуттена странническая жизнь, богатая приключениями и полная материальных лишений. Он учится в различных университетах Германии, сближается с кружком эрфуртских гуманистов и приобретает известность как латинский поэт дидактической поэмой в гекзаметрах «Об искусстве стихосложения» (1511). Посланный отцом в Италию для изучения юриспруденции в Болонье, он занимается чтением греческих классиков. Оставшись без средств, он поступает в войска императора Максимилиана, принимает участие в его итальянском походе, который воспевает в сборнике латинских эпиграмм. Вторичное посещение Италии привело Гуттена в Рим, где он становится очевидцем морального разложения римской курии. Второй сборник эпиграмм, посвященных императору Максимилиану, и резкая сатира «На времена папы Юлия» полны нападок на папу и католическую церковь, подсказанных этими впечатлениями.

Начало активной политической деятельности Гуттена (1515) связано с его выступлениями против вюртемберг-

ского герцога Ульриха, одного из худших деспотов среди германских князей того времени, который вероломно убил находившегося у него на службе родственника Гуттена за то, что тот не захотел уступить ему свою молодую жену. Выступив обличителем герцога, Ульрих фон Гуттен обратился к франконскому рыцарству с призывом избавить страну от тирана. Его латинские речи против герцога, полные пламенного красноречия, получили широкое распространение и за пределами Германии. Они заключали в себе призыв к борьбе против княжеской власти — в дальнейшем один из главных пунктов политической программы Гуттена: «Подымайтесь, швабы! Берите свою свободу, которую вы, конечно, хотите! Ваши предки не терпели над собой королевской власти, и вы не потерпите над собою власти разбойника и убийцы».

Когда разгорелся спор между Рейхлином и обскурантами, Гуттен выступил со стихотворным панегириком Рейхлину («Триумф Капниона», 1515) и принял участие в составлении второй части «Писем темных людей». В том же году он напечатал найденную им рукопись сочинения итальянского гуманиста Лоренцо Валла «О даре Константина», в котором доказывалась поддельность мнимой дарственной грамоты римского императора Константина. Он сопроводил это издание ироническим посвящением папе Льву X, заключавшим в форме панегирика папегуманисту уничтожающую сатиру на всех его предшественников: «Нельзя, — писал Гуттен в этом посвящении, — найти достаточного порицания для людей, пользовавшихся малейшим предлогом, чтобы награть денег, торговавших буллами, установивших таксу за отпущение грехов, продававших духовные должности, налагавших подати под разными вымышленными предлогами, людей, которые, поступая таким образом, титуловались святейшими и не терпели, чтобы их задевали хотя бы одним словом. Но если бы кто-либо осмелился сравнить тебя с этими разбойниками, этими чудовищными тиранами, разве ты не счел бы его, великий Лев, своим заклятым врагом?»

Наиболее резкую форму антиклерикальная сатира Гуттена приобретает в двух сборниках латинских диалогов, написанных в манере Лукиана («Диалоги», 1520—1521), появление которых относится к разгару реформационного движения. Блестящий памфлет против папы и католической церкви представляет в особенности диалог «Вадиск,

или Римская троица». Беседа ведется между Гуттенем и немцем Эрнхольдом. Со слов некоего Вадиска, который только что вернулся из Италии, Гуттен дает характеристику папской столицы в триадах, откуда название диалога. Три вещи, говорит Гуттен, подчиняет себе Рим все: насилием, хитростью и лицемерием. Три рода князей управляют Римом: сводники, куртизаны и ростовщики. Три вещи в избытке в Риме: проститутки, священники и писцы. Три вещи совершенно не ценятся в Риме: благочестие, вера и невинность, хотя их и выставляют напоказ, как нигде. Трех вещей больше всего боятся в Риме: чтобы немецкие князья не стали единодушны, чтобы народ не прозрел и чтобы не обнаружили обманы папистов. Рим, по словам Гуттена, — это кладовая, куда со всего мира стекается награбленное добро; папа — червь, который поедает это добро. Неужели немцы, так заканчивает Гуттен, не подымут оружия против тех, кто набивает брюхо и питает свою похоть за счет бедных?

Занимая в церковных вопросах позиции, очень близкие ко взглядам реформаторов, Гуттен тем не менее отнесся к первому выступлению Лютера скептически, как к очередной «грызне» между монахами. «Пожирайте друг друга, пусть от вас ничего не останется», — писал он по этому поводу. «Пусть погибнут все, препятствующие зарождению просвещения». В дальнейшем, однако, он был захвачен широким развитием реформационного движения, хотя, равнодушный к его религиозной стороне, он ставил перед ним прежде всего национально-политические цели. Уже накануне Аугсбургского сейма (1518), созванного императором Максимилианом для борьбы против турок, Гуттен пишет воззвание «К германским князьям», в котором он призывает их прекратить свои распри, сплотиться вокруг императора и, вместо того чтобы платить подати папе, повести войну против внешнего врага на средства, отнятые у духовенства и монастырей. Непосредственным призывом к борьбе против Рима, обращенным к «гордому дворянству» и «благочестивым городам» немецкой нации, является стихотворный памфлет Гуттена «Жалоба и увещание против непомерной и нехристианской власти римского папы и недуховного духовенства» (1520). В противоположность прежним латинским произведениям Гуттена, доступным лишь узкому кругу образованных людей гуманистической культуры, «Жалоба», преследующая широко агитационные цели, написана по-немецки, как и все после-

дующие стихотворные воззвания Гуттена, и в этом отношении верно передает национальную идеологию оппозиционных общественных групп эпохи Реформации. «Прежде я писал по-латыни, которая известна не всякому, — заявляет Гуттен. — Теперь я взываю к отечеству, к немецкой нации, на ее языке, чтобы отомстить за эти дела». В 1519 году Гуттен во время похода, предпринятого против герцога Ульриха Вюртембергского, сблизился с рыцарем фон Зиккингеном, полководцем Швабского союза. В Зиккингене Гуттен встретил политического деятеля, близкого ему по своим политическим воззрениям, с помощью которого он и задумал осуществить намеченную им имперскую реформу. Гуттен становится идеологом возглавляемого Зиккингеном политического движения немецкого «имперского рыцарства», то есть мелкого феодального дворянства, подчиненного непосредственно императору. Движение это было направлено против духовенства и крупных имперских князей. Его политической программой, как говорит Энгельс, было установление «дворянской демократии» с императором во главе, устранение князей, как носителей политического раздробления, секуляризация всех духовных княжеств и всего имущества духовенства, уничтожение власти папы и духовного владычества римской церкви. Этим путем Гуттен и Зиккинген «надеялись снова сделать империю единой, свободной и могущественной»². Однако, как указывает Маркс (в письме к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген»), эта политическая программа Гуттена, несмотря на ее субъективную революционность, на деле являлась выражением интересов реакционного, гибнущего класса мелкого феодального дворянства: за лозунгами единства и свободы скрывалась «мечта о старой империи и кулачном праве»³. Вот почему поднятое Зиккингеном и Гуттеном в 1522—1523 годах рыцарское восстание не встретило поддержки ни со стороны городов, ни со стороны крестьян: и те и другие одинаково смотрели на участников восстания как на своих ближайших политических врагов. Потерпев поражение, Зиккинген был смертельно ранен при осаде своего замка; Гуттен бежал в Швейцарию, где вынужден был скрываться от преследователей, и умер в большой нужде. Политическое движение рыцарства осталось эпизодом в истории немецкого революционного движения эпохи Реформации, но идейное влияние Гуттена на подготовку этого движения было тем не менее весьма значительно.

Средневековая католическая церковь как главное идеологическое орудие феодального принуждения занимала господствующее положение во всех областях идеологии. Поэтому революционная борьба против феодализма должна была не только привести к конфликту с церковью — наиболее мощным в политическом отношении феодальным учреждением, она вместе с тем неизбежно принимала форму богословской ереси, направленной против церковного вероучения. Как указывает Энгельс, «...для того чтобы возможно было нападать на существующие общественные отношения, нужно было сорвать с них ореол святости»¹. Поэтому буржуазные революции XVI—XVII веков выступают под знаменем церковной реформации.

В Германии начала XVI века оппозиция против католической церкви имела особенно глубокие корни. В других странах Западной Европы национально-политическое объединение привело к известному освобождению национальной церкви от непосредственной власти римской курии и к подчинению ее задачам местной государственной власти. Напротив, в политически раздробленной Германии с ее многочисленными духовными княжествами, подчиненными более папе, чем императору, римская церковь могла распоряжаться совершенно бесконтрольно, подвергая страну хищнической эксплуатации с помощью всевозможных церковных налогов, юбилейных сборов, торговли реликвиями и индульгенциями и т. д. «Привольная жизнь откормленных епископов, аббатов и их армии монахов вызвала зависть дворянства и негодование народа, который должен был все это оплачивать, и это негодование становилось тем сильнее, чем больше бросалось в глаза кричащее противоречие между образом жизни этих прелатов и их проповедями»². Поэтому оппозиция против папства приобретает в Германии общенациональный характер, хотя различные классы общества вкладывают в нее различное политическое содержание. Если крупные князья были не прочь обогатиться за счет секуляризации духовных владений и тем усилить свою независимость от императорской власти, то бюргерство боролось против церковного феодализма в целом, за ликвидацию католической

иерархии и церковного имущества, за «дешевую церковь» без монахов, прелатов и римской курии, требуя восстановления демократического церковного строя раннего христианства. Крестьяне добивались отмены феодальных повинностей, барщины, оброка, налогов, привилегий господствующих классов; разделяя основные требования церковной реформы, выдвинутые бюргерскими реформаторами, они шли дальше этих последних, мечтая о восстановлении равенства, существовавшего в отношениях между членами ранней христианской общины. Нередко, в особенности при соприкосновении крестьянского движения с плебейской революцией в городах, к требованию равенства гражданского присоединялось требование имущественного равенства и организации общества в духе уравнительного коммунизма, характерного для плебейских движений XVI—XVII веков. В целом, однако, можно говорить о двух основных течениях реформационного движения в Германии — об умеренной бюргерской реформации, возглавляемой Лютером и объединившей оппозиционные течения среди имущих классов, и о реформации плебейско-крестьянской, революционной, связанной с Великой крестьянской войной 1524—1525 годов, наиболее ярким идеологом которой был Томас Мюнцер.

Взрыв крестьянской революции в Германии вызвал объединение имущих классов. Бюргерство, политически раздробленное и недостаточно сильное, чтобы выступать самостоятельно, должно было искать защиты у князей. Победителями из социальных боев эпохи Реформации вышли князья, как носители местной, провинциальной централизации. «Они выиграли не только относительно, в результате ослабления своих конкурентов — духовенства, дворянства и городов, — но и абсолютно, так как им досталась главная добыча за счет всех остальных сословий»³. В тех частях Германии, где победила Реформация, она способствовала укреплению власти князей, присвоивших себе большую часть церковного имущества и право верховного руководства делами лютеранской церкви. Во второй половине XVI века немецкие города окончательно теряют свое политическое значение вследствие общего экономического и политического упадка Германии и Италии, вызванного перенесением международных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический океан.

Началом реформационного движения в Германии явилось в 1517 году выступление Лютера против злоупотреблений папской власти. «Лютер, — пишет Энгельс, — дал в Виттенберге сигнал к движению, которое должно было вовлечь все сословия в водоворот событий и потрясти все здание империи. Тезисы тюрингенского августинца оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха. Многообразные, взаимно перекрещивающиеся стремления рыцарей и бюргеров, крестьян и плебеев, помогавших суверенитету князей и низшего духовенства, тайных мистических сект и литературной — ученой и бурлескно-сатирической — оппозиции нашли в этих тезисах общее на первых порах, всеобъемлющее выражение и объединились вокруг них с поразительной быстротой»⁴.

Мартин Лютер (1483—1546) происходил из семьи состоятельного тюрингенского крестьянина-рудокопа. Он обучался в монастырской школе и в восемнадцатилетнем возрасте поступил в Эрфуртский университет, где, оставаясь в стороне от гуманистического движения, занимался изучением богословия. Глубокая религиозность толкнула его на поступление в августинский монастырь. В 1508 году ученый-монах, получивший впоследствии степень доктора богословия, сделался профессором богословского факультета в г. Виттенберге в Саксонии. В 1510 году ему удалось по делам своего ордена побывать в Риме. Зрелище морального разложения, царившего в папской столице, произвело на него, как и на многих других немецких паломников того времени, чрезвычайно тягостное впечатление. Еще раньше его мучили религиозные сомнения. Поводом для его первого публичного выступления послужили действия продавца папских индульгенций, монаха Тецеля, рекламировавшего в грубой форме свой «товар» как верное средство для спасения души. Лютер выступил с проповедью, осуждавшей продажу индульгенций, а в 1517 году прибил на дверях виттенбергской церкви свои 95 тезисов, направленных против злоупотреблений католической церкви. Ряд публичных диспутов, вызванных этими тезисами, заставил Лютера углубить свое учение. Сущность его заключалась в противопоставлении личной веры, индивидуального религиозного чувства — формально понимаемым «добрым делам» (то есть выполнению церковных обрядов) и свя-

щенного писания, свободно толкуемого человеческим разумом, — авторитету церковного «предания» (то есть позднейших догматов и установлений католической церкви). На основе этих индивидуалистических религиозных принципов, характерных для буржуазной идеологии нового типа, Лютер в дальнейшем пришел к отрицанию папской власти, духовной иерархии, монашества и т. д., как учреждений, извративших дух первоначального христианства. В 1520 году он публично сжег папскую буллу, осуждавшую его учение как еретическое, и напечатал на немецком языке обращение «К христианскому дворянству немецкой нации», призывая императора и князей освободить Германию от папской власти и произвести общую реформу церкви. Вызванный императором на сейм в Вормс (1521), он отказался отречься от своих «заблуждений» и был осужден как еретик; но саксонский курфюрст Фридрих, глава княжеской оппозиции против императора, предоставил опальному защиту и убежище в замке Вартбург в Тюрингии, где Лютер занялся переводом Библии на немецкий язык, с намерением сделать священное писание доступным народным массам.

Поддержанный широким общественным движением, охватившим все сословия, Лютер первоначально резко выступал против римской церкви, предлагая князьям бороться с папой «оружием, а не словами». «Если мы наказываем воров мечом, убийц виселицей, а еретиков огнем, — писал он в это время, — то почему бы нам не напасть на этих вредных учителей гибели, на пап, кардиналов, епископов и всю остальную свору римского Содомы со всевозможным оружием и не омыть наших рук в их крови?» Однако по мере углубления реформационного движения, напуганный его народно-революционным характером, он скоро становится проповедником мирного прогресса. «Я не хотел бы, — заявляет он, — чтобы Евангелие проповедовалось насилием и пролитием крови». Окончательное изменение политических позиций Лютера, как и всего немецкого бюргерства, было вызвано страхом перед событиями крестьянской революции. Сперва Лютер высказывался о крестьянском движении в примирительном духе, признавая справедливость жалоб восставших на чинимые им притеснения, хотя в то же время он осуждал самое восстание как «противное Евангелию». В дальнейшем он изменяет народному движению и полностью переходит в лагерь князей. «Их нужно бить, душить и колоть, тайно

и открыто, так же, как убивают бешеную собаку, — так пишет Лютер о восставших крестьянах. — Поэтому, господа, спасайтесь, колите, бейте, давите их, кто как может, и если кого постигнет при этом смерть, то благо ему, ибо более блаженной смерти быть не может».

Энгельс сравнивает поведение Лютера по отношению к восставшим крестьянам с трусливым двоедушием немецкой буржуазии, предавшей революцию в 1848 году из страха перед пролетариатом.

Переход Лютера на сторону князей отразился и на идейной стороне бюргерской реформации: в борьбе с крайностями крестьянско-плебейских «ересей» Лютер организует «конституцию реформированной бюргерской церкви»⁵ на основе уступок и соглашений, последовательно ограничивая те элементы индивидуализма и рационалистической критики, которые первоначально наличествовали в его полемических выступлениях. Тем не менее частичная победа бюргерской реформации с ее программой национализации церкви имела большое значение для дальнейшего развития немецкой литературы и просвещения на национальном языке. Особенно значительное влияние оказала в этом отношении немецкая Библия Лютера (1522—1534), которая благодаря своему широчайшему распространению послужила основой для складывавшегося в это время общенемецкого литературного языка. Будучи выходцем из народа, Лютер как переводчик обнаружил поразительное чувство немецкого языка. Широко черпая из сокровищницы народной речи, он советовал учиться родному языку не по латинским книгам, но «у матери в доме, у детей на улице, у простолюдина на рынке, и смотреть им в рот, как они говорят, и сообразно с этим переводить; тогда они уразумеют и заметят, что с ними говорят по-немецки». Теми же свойствами народного красноречия отличаются немецкие проповеди Лютера, его богословско-политические памфлеты и послания и «Застольные беседы». Лютер является также автором многочисленных религиозных песен, получивших распространение в протестантской церкви вместе с богослужением на национальном языке. Подобно другим переводчикам латинских церковных гимнов и псалмов, Лютер опирается при этом на устную традицию народной песни. Подводя итоги литературной деятельности немецкого реформатора, Энгельс писал: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого

языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хора, который стал «Марсельезой» XVI века»⁶ (лютеранский церковный гимн: «Наш бог — нерушимая крепость...»).

3

Среди вождей революционного движения 1524—1525 годов выделяется героическая фигура Томаса Мюнцера (ок. 1490—1525). Подобно Лютеру, Мюнцер был священником и доктором богословия и выступил сперва как церковный реформатор, но скоро разошелся с Лютером, проповедуя полное уничтожение старой церкви и связанных с ней общественных и государственных отношений. В 1522 году он возглавил первые революционные выступления плебейских масс в Альтштедте в Тюрингии. Изгнанный из Тюрингии при участии Лютера, он перенес свою деятельность в юго-западную Германию, повсюду организуя революционное движение и рассылая своих эмиссаров, по большей части представителей революционно настроенного низшего духовенства, которые своей проповедью в значительной мере подготовили всеобщий взрыв крестьянского восстания в этой части страны. Сам Мюнцер к началу революции вернулся в Тюрингию, призванный сюда своими сторонниками, захватившими в начале 1525 года власть в Мюльгаузене. Не только городские плебейские массы, но все мелкое бюргерство Мюльгаузена вместе с восставшими крестьянами примкнули к Мюнцеру. Но несмотря на мужество и энергию своего вождя, повстанцы продержались недолго. Отряд Мюнцера был разбит князьями, сам он был взят в плен, подвергнут пытке и обезглавлен.

Религиозное учение Мюнцера, изложенное в его проповедях, посланиях и памфлетах, представляло, как отмечает Энгельс, под христианскими формами разновидность пантеистической философии, местами соприкасающейся с атеизмом. Мюнцер не считал Библию единственным источником божественного откровения: библейскому авторитету он противопоставлял живое откровение разума в человеке, существующее во все времена и у всех народов. Разум для Мюнцера и есть «святой дух», вера есть пробуждение разума в человеке. Мюнцер отрицал потусторонний мир и загробное воздаяние за грехи. Призыванием

верующего он считал установление «царства божия» на земле. Под «царством божием» он понимал общественный строй, основанный на гражданском и имущественном равенстве, уничтожении частной собственности и классовых различий, а также государственной власти, независимой от общины трудящихся. «Я ясно говорил перед князьями, что вся власть принадлежит общине, которая может ее вручать и отнимать». Все должно быть общим, учил Мюнцер: работа и имущество; каждому следует давать по нуждам и потребностям его. Таким образом, социально-политическое учение Мюнцера приближалось к утопическому коммунизму.

В отличие от Лютера, для которого истинная вера представляла путь к индивидуальному нравственному самосовершенствованию, Мюнцер как представитель народной Реформации придавал своей теологии ярко выраженный социальный характер: Реформация означала для него политический и социальный переворот, который должны были совершить народные массы — «христианское объединение», организованное для борьбы против феодального гнета и эксплуатации. В своих посланиях он поддерживал лозунг, выдвинутый крестьянской войной — разрушения замков и монастырей, конфискации и раздела имущества их владельцев, видя в этом акт восстановления божественной справедливости. «Люди голодны, — писал он, — они должны и хотят есть».

Проповеди Мюнцера носили ярко революционный характер. Он обличал «разбойничий» характер германской феодальной государственности. «Государи и господа, — говорил Мюнцер, — главные лихоимцы, воры и грабители; они присваивают себе все создания, всякую тварь, рыбу в воде, птицу в воздухе, растение на земле — все должно принадлежать им. Бедным они говорят о божьих заповедях: бог повелел, говорят они, не воровать, но они считают, что к ним самим эта заповедь не относится; поэтому они дерут шкуру с бедного поселянина, работника и всех, кто живет под ними. Если кто воспротивится, то его отправляют на виселицу, причем доктор Враль приговаривает: аминь». Прозвищем «доктор Враль» Мюнцер заклеил Лютера, изменившего народному движению. Он обвинял Лютера в том, что тот подчинил церковь власти князей и хочет сам сделаться новым папой. В противоположность Лютеру, стороннику «мирного прогресса», он призывал народ к восстанию, цитируя при этом священ-

ное писание: «Говорил же Христос: я принес не мир, но меч». «Противящихся откровению божью следует истреблять без всякой пощады, как истребили Иезекиил, Иосия, Даниил и Илья жрецов Ваала, ибо иначе христианская церковь никогда не возродится». Библейское красноречие Мюнцера, воспитанное религиозным пафосом ветхозаветных пророков, характерно в эпоху Реформации для проповедников народной революции.

4

Социальные бури Реформации вызвали обширную литературу агитационного характера, в которой общественно-политические вопросы (в характерной для того времени религиозной оболочке) становятся предметом страстных споров и обсуждения широких народных масс. Тем самым старая форма академического богословского трактата и более новая — гуманистического диалога или сатиры, пользующихся латинским языком и доступных лишь узкому кругу образованных, заменяется жанром религиозно-политического памфлета на немецком языке, агитационного воззвания или диалога в прозаической или стихотворной форме, обращенных к широкой общественности и защищающих противоборствующие интересы различных общественных групп⁷. Было отмечено, что в первые годы Реформации (1518—1523) вышло в свет значительно больше немецких книг, чем за первые 50 лет от начала книгопечатания. Рядом с Лютером, Гуттенем и Мюнцером с такими брошюрами выступает ряд других известных и безыменных авторов. Главным действующим лицом в подобных агитационных памфлетах нередко является немецкий крестьянин, сторонник Реформации и враг папистов. Например, в получивших особенно широкое распространение сатирических диалогах «Карстганс» и «Новый Карстганс» (1521) под этим прозвищем выступает крестьянин, беседующий с Лютером и Зиккингеном о церковных неурядицах. В «Диалоге между апостолом Петром и крестьянином» (1523) сам основатель римской церкви обличает ее преступления, а его собеседник приходит к заключению: «Правда, мы, крестьяне, должны когда-нибудь соединиться, созвать наш крестьянский собор и пригласить на него всех духовных и светских... Крестьянин должен будет

навести порядок, показать себя господином в доме и дать попу в руки цеп, чтобы и он зарабатывал своим детям на пропитание».

События Реформации и крестьянская война нашли отражение в стихотворных листовках и в народной песне. Однако огромное большинство дошедших до нас стихотворений времен крестьянской войны вышли из лагеря врагов народной революции, тогда как революционная поэзия подвергалась преследованию и уничтожению. Не сохранились поэтому и духовные песни, с которыми шли в бой сторонники Томаса Мюнцера. Кроме двух более ранних рифмованных листовок, рассказывающих о первых крестьянских восстаниях, «Башмака» и «Бедного Конрада» (1513—1514), до нас дошли как скудные остатки революционного фольклора этой эпохи всего две песни о восстании в Мюльгаузене (1525), в которых безымянный поэт, сам участник восстания, оплакивает горькую участь побежденных крестьян.

БЮРГЕРСКАЯ И НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Рядом с латинской литературой гуманистов, научной и художественной, и немецкой агитационно-полемической литературой на религиозные и политические темы, порожденной революционными бурями Реформации, в Германии продолжала развиваться художественная бюргерская литература на немецком языке. Однако по сравнению с порожденным Ренессансом блестящим расцветом национальных литератур в других странах Западной Европы литературное творчество Германии XVI века не создало сколько-нибудь выдающихся художественных памятников, имевших общеевропейский резонанс. Бедное яркими дарованиями, отсталое в идейном и художественном отношении, оно еще целиком коренится в традициях средневековой городской культуры. В соответствии с общим уровнем развития немецкого бюргерства, его литература окрашена чертами провинциализма и филистерства, характерными для узкого идейного горизонта немецкого «вольного города». По-прежнему в ней господствуют морализм и дидактика, ее художественным методом остается наивный реализм бытовых мелочей, грубоватых и сочных анекдотов

и поучительных примеров из повседневной частной жизни, лишь в редких случаях возвышающихся до широких обобщений. Напряженная идейная борьба эпохи отражается в бюргерской литературе преобладанием сатирических и поучительных жанров. В то же время ее старомодный, патриархально-демократический характер сближает ее с литературой народной, позволяя лучшим из бюргерских писателей черпать отсюда мотивы и образцы и обогащать свой язык из сокровищниц народной речи.

Родоначальником этого демократического направления немецкой бюргерской сатиры был Себастьян Брант (1457—1521), уроженец Страсбурга, доктор права и профессор Базельского университета, впоследствии — городской секретарь в своем родном городе. Брант был близок к кружку страсбургских гуманистов, хорошо знал латинских авторов, но остался в стороне от гуманистического свободомыслия. Широкой популярностью пользовалась его стихотворная сатира «Корабль глупцов» (1494), положившая начало «литературе о глупцах».

Брант под видом «глупцов» высмеивает представителей общественных пороков своего времени. Толпа глупцов наполняет корабль, отплывающий в Наррагонию («страну глупцов»). Среди них выступают ученые-педанты, астрологи, шарлатаны-врачи, щеголи и модницы, пьяницы и обжоры, игроки, прелюбодеи, хвастуны и грубияны, богохульники и многие другие. Каждому из них автор читает проповедь, пересыпая ее моральными примерами и сентенциями из Библии и античных писателей. Религиозно-моральное мировоззрение автора еще ограничено средневековыми представлениями. Он сетует об упадке благочестия и осуждает танцы и любовные серенады. Нападая на схоластическую ученость, он в то же время жалуется на чрезмерное распространение книг, предостерегает от увлечения языческими поэтами и вместе с алхимией и астрологией отвергает математику, смеясь над суетными попытками «циркулем» измерить поверхность земли. Моральная проповедь еще заслоняет мотивы политические и социальные. Осуждая корыстолюбие и эгоизм богатых и знатных, Брант противопоставляет им евангельскую бедность как основу всех христианских добродетелей. Он предчувствует грядущие социальные потрясения и говорит о них фразеологией Апокалипсиса: «Час близится! Близится час! Боюсь, что антихрист уже недалеко».

Сатира Бранта, написанная простым и ярким народным языком, имела огромный успех, которому немало содействовали гравюры на дереве по рисункам автора, наглядно иллюстрирующие галерею изображенных им глупцов. Книга неоднократно переиздавалась в течение XVI века и была переведена на многие европейские языки. Она предваряет позднейшую сатирическую литературу гуманизма и Реформации, хотя сам Брант был еще тесно связан с традициями средневековой бюргерской дидактики.

Последователем Бранта в области сатиры был Томас Мурнер (1475—1537), францисканский монах и проповедник, доктор богословия и права, знаток древних языков, одно время, как и Брант, близкий гуманистическим кругам Страсбурга. Из многочисленных стихотворных сатир Мурнера наибольшей известностью пользовались «Заклятие глупцов» и «Цех плутов» (1512). В первом произведении Мурнер непосредственно примыкает к жанру, созданному Брантом, выступая в роли «заклинателя дураков»; во втором — он пользуется вариантом той же сатирической формы, изображая вереницу «плутов», пришедших записываться в свой «цех».

Сатира Мурнера, по сравнению с Брантом, отличается гораздо большей социальной остротой и резкостью. Он осуждает тираническое правление князей, окруженных льстецами и паразитами, рыцарей, промышляющих грабежом, ростовщиков, обирающих народ. Особенно жестоким нападкам подвергается духовенство, корыстолюбивое, невежественное и испорченное: священники, которые бессмысленно бормочут молитвы, думая только о наживе; монахи, занимающиеся любовными делами и по ночам перелезающие через стены монастыря; князья церкви, ведущие роскошный образ жизни и выезжающие травить зайцев на полях своих крестьян. С глубоким сочувствием говорит Мурнер о тяжелом положении этих последних: «Как может существовать злополучный крестьянин, когда каждый обирает беднягу?»

Однако хотя сатира Мурнера и отражает социальные неурядицы предреформационной эпохи, он сам не был сторонником революционной ломки церковных и политических отношений, оставаясь по преимуществу проповедником морального обновления. Как и Брант, он не примкнул к реформационному движению; в ряде обличительных памфлетов, направленных против Лютера, он обвиняет этого реформатора в разрушении церкви и возлагает на

него ответственность за крестьянские восстания. Не менее резкие нападки на Мурнера последовали из лагеря сторонников Реформации. Мурнер отвечал в стихотворной сатире «О великом лютеровском глупце, как заклинал его доктор Мурнер» (1522), в которой, возвращаясь к своему излюбленному жанру «литературы о глупцах», он делает его орудием острой полемики с реформаторами по религиозным и политическим вопросам. Несмотря на личный и крайне грубый характер, сатира эта справедливо считается одним из наиболее ярких литературных памфлетов против Реформации, вышедших из католического лагеря.

Особое место в сатирической поэзии немецкого бюргерства занимает так называемая «грубиянская литература». Ее родоначальником явился Себастьян Брант, который в «Корабле глупцов» выводит нового святого — Грубияна, являющегося, по его словам, предметом поклонения его современников. Эта тема, подхваченная дидактической литературой XVI века, была разработана в латинской поэме «Гробианус» гуманиста Фридриха Дедекинда, которая вскоре появилась и в немецкой стихотворной переработке страсбургского педагога Каспара Шейта (1551), пользовавшейся в течение XVI века огромной популярностью. «Гробианус» под видом морального поучения дает подробное описание грубостей и непристойностей своего героя в одежде и пище, дома и на улице, в обществе и в особенности при ухаживании за дамами. Дидактические намерения автора, выраженные в сентенции: «Читай эту книжечку почаще и побольше и поступай всегда наоборот», служат мотивировкой для исключительной вульгарности содержания. Раскрепощение естественной природы человека и жизнерадостное свободомыслие Ренессанса, породившие здоровую и задорную чувственность Рабле или Рубенса, принимают в атмосфере филистерской ограниченности и провинциализма немецкой бюргерской литературы XVI века черты педантизма и примитивной грубости. Маркс, характеризуя «грубиянскую литературу», отмечает в ней смехотворное сплетение пафоса с вульгарностью, «мещанское содержание», облеченное в «плебейскую форму»¹. Черты «гробианизма» получили широкое распространение в бюргерской сатире и дидактике и за пределами собственно «грубиянской» литературы — обстоятельство, ярко характеризующее подчас очень низкий моральный и художественный уровень бюргерской литературы.

Наиболее выдающимся представителем немецкой бюргерской литературы XVI века был Ганс Сакс (1494 — 1576). Он родился в Нюрнберге, в семье портного, получил некоторое образование в «латинской школе» своего родного города, затем поступил учеником к сапожнику, в качестве странствующего подмастерья путешествовал несколько лет по западной и южной Германии, занимаясь своим ремеслом и одновременно «благородным искусством мейстерзанга», вернулся снова в Нюрнберг, сделался зажиточным мастером сапожного цеха, женился и в качестве прославленного члена нюрнбергской школы мейстерзингеров одновременно со своим ремеслом занимался поэзией.

Вольный город Нюрнберг был в XVI веке одним из крупнейших центров цеховой промышленности и торговли в южной Германии. Через Нюрнберг шли торговые пути из Италии на Рейн, в Нидерланды и северную Германию. Большое развитие получили в Нюрнберге художественные ремесла — зодчество, ваяние, литье из драгоценных металлов, гравюра на дереве. Здесь существовала своя художественная школа, из которой вышел Альбрехт Дюрер (1471—1528), друг Ганса Сакса, величайший художник немецкого Возрождения. Нюрнберг был одним из очагов гуманизма в Германии. Во главе кружка гуманистов стоял нюрнбергский патриций Вилибальд Пиркгеймер (1470—1530), друг Дюрера и Ганса Сакса, человек разносторонних знаний, филолог и историк, не чуждый интереса к математике и естественным наукам, переводивший греческих классиков на латинский язык и сам прославленный в свое время неолатинский писатель. Ганс Сакс посвятил своему родному городу «Похвальное слово», в котором с восхищением описывает его улицы и площади, церкви и мосты, его рынки, переполненные местными и заморскими товарами, трудолюбие и искусство его ремесленников, богатство и благоустройство «вольного города» и его мудрое правление, основанное на справедливости, «без всякой тирании». Эта социальная идиллия бюргерского благополучия определяет кругозор поэтического искусства Ганса Сакса, простого, наивно-правдивого, демократического по своим темам и исполнению, полного бодрого оптимизма, но в то же время лишенного острой социальной критики и сколько-нибудь широкой мировоззренческой перспективы.

Ганс Сакс начал свою поэтическую деятельность в период наиболее острой идейной и политической борьбы, связанной с началом реформационного движения. Он сразу примкнул к умеренной бюргерской реформации Лютера и приветствовал его в 1523 году в стихотворном памфлете как «виттенбергского соловья», пение которого предвещает наступление дня. В прозаическом диалоге «Спор между священником и сапожником» (1524) он выводит на сцену невежественного церковника, негодующего против вмешательства светских людей в богословские вопросы, и сапожника-лютеранина, побивающего своего противника цитатами из Библии, той «большой старой книги», в которую церковник никогда не заглядывает. Резкие нападки молодого Ганса Сакса на католическое духовенство и папскую власть вызвали вмешательство осторожных городских властей, которые запретили поэту продолжать полемику, рекомендовав ему «заниматься своим ремеслом и сапожным делом и воздержаться в дальнейшем от печатания каких-либо книжек или стихов». Хотя Ганс Сакс и не прекратил после этого своей поэтической деятельности, однако после революционного кризиса крестьянской войны вопросы политические совершенно исчезают из его репертуара, и он становится целиком поэтом частной жизни.

Литературное наследие Ганса Сакса исключительно обширно. В одном из последних своих произведений, озаглавленном «Прощание» (1567), он сам насчитывает 34 тома в своем рукописном собрании сочинений, в том числе 4275 мейстерзингерских песен, 1700 шпрухов, включающих шванки, басни, легенды и т. п., и 208 пьес. Ганс Сакс не был литературным новатором. Он культивировал основные жанры, сложившиеся в средневековой бюргерской литературе, религиозную и морально-дидактическую лирику, комические басни и шванки, масленичные фарсы («фастнахтшпили»). Будучи членом школы нюрнбергских мейстерзингеров, он содействовал ее развитию и укреплению, сочинял для нее песни и шпрухи и предназначал свои драматические произведения для ее самостоятельной сцены. Наиболее связаны с традицией его мейстерзингерские песни, хотя и здесь он рекомендует мейстерзингерам не ограничиваться религиозными гимнами, но посвящать свои песни также светским сюжетам, рассказывая рыцарям о битвах и турнирах, крестьянам — о землепашестве, женщинам — о скромности и целомудрии. Сюжеты своих

повествовательных и драматических произведений Ганс Сакс заимствовал из сборников шванков и басен, из немецких народных книг, из хроник и описаний путешествий, не пренебрегая и устной народной традицией; он был знаком в немецких переводах с итальянскими новеллами и с античными авторами. Эта широкая начитанность, которой Ганс Сакс гордился перед своими современниками, была новым явлением в бюргерской литературе и характерна для писателя, выросшего в окружении гуманистических интересов. Однако новые темы Ганса Сакса укладываются в традиционные рамки его бюргерского мировоззрения и стиля. В этом смысле особенно характерны его «трагедии» и «комедии», которыми он расширил репертуар театра мейстерзингеров. Так, «Комедия о терпеливой и послушной маркграфине Гризельде» (по новелле Боккаччо) дает моральный образец патриархальной женской кротости и послушания. В трагедии «Роговой Зигфрид» (на тему народной книги) герой средневекового сказания превращен в непослушного сына, который получает заслуженное возмездие за свое буйное поведение, в назидание легкомысленной молодежи, «необдуманно и без страха бросающейся навстречу опасностям». По своей драматической технике эти «трагедии» и «комедии» представляют драматизованные эпические повествования, цепь коротких диалогических сцен в традиционной манере средневекового народного театра. В «Трагедии о злосчастной царице Иокасте» поэту достаточно 800 стихов, чтобы инсценировать всю последовательность событий античного сказания — от беременности Иокасты и рождения Эдипа до гибели его сыновей под стенами Фив.

Но вершины своего мастерства Ганс Сакс достигает в реалистических шванках и фастнахтшпилях. Оставаясь в рамках жанровой традиции с ее постоянными сюжетами и характерами, он создает целую галерею современных бытовых типов и жанровых сцен, изображенных с живой наблюдательностью и добродушным юмором. Круг житейских наблюдений Ганса Сакса очень широк, хотя преобладает демократический типаж, характерный для городской литературы: старый ревнивый муж и коварная или сварливая жена, выступающие как обычные герои семейных столкновений, ленивая служанка, расчетливый купец и трудолюбивый ремесленник, сластолюбивый и жадный поп со своею «домоправительницей», хитрый и находчивый школяр, простоватый и грубый крестьянин, постоян-

ный предмет насмешек бюргерской сатиры. При этом традиционный комический сюжет в живой и яркой обработке Ганса Сакса непосредственно служит нравоучительной цели: проповеди добродетели, благоразумия, трудолюбия и честности.

Демократический реализм Ганса Сакса был причиной его широкой популярности у современников, о которой свидетельствуют многочисленные переиздания его сочинений. Забытый в период господства классических вкусов, Ганс Сакс был заново открыт во второй половине XVIII века молодым Гете, который восторгался его правдивостью, наивной непосредственностью и народным характером его искусства. Гете подражал Гансу Саксу в своих ранних шуточных пьесах («Патер Брей», «Ярмарка в Плундерсвейлерне»), в бытовых сценах первой части «Фауста» (см. ниже, стр. 304) и посвятил его памяти стихотворение «Поэтическое признание Ганса Сакса» (1776). Рихард Вагнер сделал Ганса Сакса героем своей музыкальной драмы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1862).

3

Развитие реформационного движения в Германии не было благоприятно для гуманизма и светской бюргерской литературы. Конфессиональные и политические прения отодвинули интерес к литературе и искусству, а с превращением лютеранства в государственную церковь протестантских стран рядом с католическим догматизмом и нетерпимостью все более развиваются догматизм и нетерпимость лютеранские. Сам Лютер и другие реформаторы, исполненные религиозного фанатизма, относятся враждебно к светским гуманистическим идеалам своего времени. Еще более враждебную позицию занимает в этом вопросе контрреформация. Реорганизация католической церкви на Тридентском соборе (1545—1563) и основание ордена иезуитов (1540) дают папству мощное оружие для борьбы не только против протестантской «ереси», но и против всех видов светского «вольномыслия» и индивидуализма. Экономическая деградация Германии с середины XVI века и начинающийся культурный упадок открывают широкий простор для торжества реакции.

В этих условиях сложилось творчество Иоганна Фишарта (1546—1590), последнего крупного представителя немецкой бюргерской литературы XVI века. Фишарт родился в Страсбурге и был учеником Каспара Шейта, автора «Гробиануса». Он получил широкое гуманистическое образование, несколько лет путешествовал по Европе, был доктором прав и филологом, знатоком классических и современных языков. Ревностный сторонник протестантизма, он начал свою литературную деятельность острыми памфлетами против католической церкви, в особенности против монашества. В прозаических сатирах «Спор босоногих монахов» (1570) и «Житие св. Доминика и Франциска» (1571) он воспользовался раздорами между францисканцами и доминиканцами для обличения и дискредитации всей монашеской братии. Против иезуитов направлена «Легенда о происхождении четырехрогой иезуитской шапочки» (1580), лучшая из сатир Фишарта, в которой он объявляет всю католическую иерархию созданием сатаны, но самые страшные преступления против христианства приписывает ордену иезуитов, последнему и наиболее губительному изобретению врага человеческого рода. Сатиры Фишарта богаты жанровыми мотивами, преувеличенными и карикатурными подробностями, отличаются гротескным и часто грубым юмором и неистощимым словесным изобретательством.

Лучшее произведение Фишарта — вольный перевод первой книги сатирического романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1575). С помощью многочисленных вставок, эпизодов, намеков на современные политические события и оригинальной стилистической обработки Фишарт переносит роман Рабле в бытовую обстановку Германии XVI века. Он усиливает элементы антиклерикальной сатиры, здоровую чувственность и сочный смех Рабле перерабатывает в духе немецкого «гробианизма» и, состязаясь со своим оригиналом в гротескном словотворчестве, нагромождает причудливые новообразования, омонимы, эпитеты, перечисления всякого рода, словесные каламбуры, народные поговорки и присловия. Это отсутствие уравновешенности и гармонии, любовь к контрастам, перегруженность гротескными деталями, патетическими и вульгарными, отличают Фишарта от таких классиков литературы XVI века, как Ганс Сакс, и делают его предшественником немецкого барокко XVII века.

Развитие книгопечатания и распространение грамотности в эпоху Реформации впервые создают предпосылки для массовой демократической литературы. Эта литература, возникшая с конца XV — начала XVI века, получила название «народных книг».

Источники народных книг очень различны. Значительная часть является прозаическим переложением средневековых эпических поэм, рыцарских романов, христианских легенд. Многие произведения этого рода восходят прямо или косвенно к французским средневековым источникам («Прекрасная Магелона», «Мелюзина», «Тристан», «Святая Генофефа» и др.) и первоначально служили предметом занимательного чтения для рыцарского общества. По образцу таких переводных рыцарских романов французского происхождения в дальнейшем появляются прозаические переложения немецкого героического и шпильманского эпоса («Герцог Эрнст», «Роговой Зигфрид», «Соломон и Морольф» и др.), комических шванков («Поп из Каленберга») и т. д. В течение XVI века жанр этот все более демократизируется и в соответствующих народному вкусу переработках, в дешевых изданиях, украшенных простыми и наивными, но выразительными гравюрами на дереве, распространяется на ярмарках, разносится по деревням бродячими торговцами и становится на ряд столетий единственным (кроме Библии) предметом чтения широких народных масс.

Особое место в ряду этих книг занимают оригинальные народные романы — «Доктор Фауст» (см. ниже, стр. 43—164), «Тиль Эйленшпигель», «Шильдбюргеры» и др.

«Тиль Эйленшпигель» (первое издание — около 1480 г. на нижненемецком языке) представляет собрание шванков о хитром крестьянине, его странствованиях и проделках, жертвами которых становятся князья и рыцари, духовенство, купцы и ремесленники. Это народный авантюрный роман, выросший из собрания бродячих анекдотов и шванков, с острой социальной направленностью, которой объясняется его огромная популярность, в особенности среди широких народных масс. Несмотря на внешнюю грубость выражений, характерную для эпохи, в нем чувствуется глубокий социальный протест, направленный против феодального общества. В проделках

Эйленшпигеля проявляется классовая ненависть крестьянина к своим угнетателям, которая указывает на грядущие социальные бури крестьянской войны.

Наиболее широкое распространение народная книга об Эйленшпигеле получила в областях нижненемецкого языка и в Нидерландах.

В известном бельгийском романе Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» (1867) Уленшпигель выступает как народный герой и участник нидерландской революции.

«Шильдбюргеры» (1597) представляют собрание комических шванков, героями которых являются глупые горожане города Шильды в Саксонии. Рассказы эти почерпнуты частью из немецких фольклорных источников, частью из международного книжного и устного предания (известны аналогичные рассказы об «абдеритах», жителях древнегреческого города Абдеры, русские — о «пошехонцах» и т. д.). Примененные к условиям немецкой жизни XVI века, они дают остроумную сатиру на филистерскую ограниченность и провинциальную узость горизонтов немецкого вольного имперского города в период начинающегося упадка городской культуры.

Интерес к народным книгам возрождается в немецкой литературе в эпоху романтизма. Романтики (Людвиг Тик, Геррес и другие) искали в них живую национальную старину. Молодой Энгельс в своей статье, посвященной народным книгам (1839), дает подробную характеристику различных жанров народной литературы. Он предостерегает от романтической идеализации тех книг, которые являются продуктом средневековой немецкой или романской придворной поэзии. В то же время он дает высокую оценку художественных особенностей жанра. «Эти старые народные книги, с их старинной речью, с их опечатками и плохими гравюрами, обладают для меня исключительной поэтической прелестью». Особенно выдвигает Энгельс группу народных книг «шутливого рода»: «Эйленшпигеля», «Шильдбюргеров», «Попа из Каленберга» и др.

«Это остроумие, эта естественность замысла и исполнения, добродушный юмор, всегда сопровождающий едкую насмешку, чтобы она не стала слишком злой, поразительная комичность положений — все это, по правде сказать, могло бы заткнуть за пояс значительную часть нашей литературы»².

Большое влияние на развитие немецкого гуманизма оказал Эразм Роттердамский (1466—1536), видный представитель гуманизма в Нидерландах, в то время еще тесно связанных в политическом и культурном отношении с германскими землями. Уроженец богатого торгового города Роттердама, голландец по происхождению и «гражданин мира» по своим убеждениям, Эразм провел большую часть жизни за пределами своей родины в странствованиях по Европе, поддерживая дружеские отношения с передовыми представителями гуманистической мысли Италии, Англии и Франции. Особенно значительно было его влияние на учение направление гуманизма, сложившееся в Германии.

Рано оставшись сиротой, Эразм вынужден был поступить в монастырь, где он занимался преимущественно изучением латинских и греческих классиков. Годы, проведенные в монастыре, воспитали в нем ненависть к церковному обскурантизму и средневековой схоластике. Покинув монастырь, он продолжал свое образование в Париже, жил подолгу в Италии, Англии и Франции. В Риме ему покровительствовал просвещенный кардинал Джованни Медичи (будущий папа Лев X), в Англии он был дружен с знаменитым гуманистом Томасом Мором (автором «Утопии») и читал лекции по греческому языку, толкуя священное писание на основе филологической критики текста.

Ученые сочинения Эразма, написанные по-латыни, создали ему славу наиболее авторитетного знатока классической древности. Его латинские переводы трагедий Еврипида впервые широко познакомили западный мир с произведениями этого греческого классика. Но особенно значительное влияние на европейскую мысль имело предпринятое Эразмом критическое издание греческого текста Евангелия, с новым латинским переводом. Филологическая критика «священных книг» положила начало их историческому объяснению, порывающему с традиционным догматическим отношением к этим книгам как к «божественному откровению». В этом смысле критика Эразма повлияла на Реформацию, поставив вопрос об изучении «первоисточников» церковного вероучения и подорвав доверие к их официальному истолкованию.

Тем не менее в годы реформационного движения Эразм не присоединяется к немецким реформаторам, несмотря

на то, что ранее он неоднократно выступал против «порчи» католической церкви и положил начало попыткам «очистить» первоначальное, «евангельское» христианство от позднейших толкований католического богословия. Поклонник светской гуманистической культуры и классической образованности, Эразм сторонится растущего религиозного фанатизма и ожесточения обеих борющихся партий, каждая из которых первоначально надеется найти в нем авторитетного союзника. Кабинетный ученый, который видел в занятиях наукой «главное наслаждение жизни», он мало интересуется практическими выводами из своих идей и в вопросах общественных поступает, по справедливому замечанию Энгельса, как «благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы»¹. Однако когда углубление идейной и политической борьбы обнаруживает враждебное отношение лютеранства к гуманизму, он, подобно ряду других гуманистов, становится открытым врагом протестантизма и вступает в полемику с Лютером, против которого (в трактате «О свободе воли», 1524) он защищает духовную независимость человеческой личности.

Из литературных произведений Эразма наибольшее значение имели «Похвала Глупости» (1509) и «Домашние беседы» (1518), написанные на латинском языке, как и все прочие сочинения великого гуманиста. «Беседы» представляют собрание диалогов, нравоучительных и сатирических, серию живых разговоров и сценок, в которых, следуя образцу «Диалогов» Лукиана, Эразм дает сатирическое обозрение различных сторон современной частной и общественной жизни.

Гораздо более глубокую и обобщенную сатиру на современное общество представляет «Похвала Глупости», произведение, составившее славу Эразму как писателю и сразу после своего появления переведенное на многие новоевропейские языки. «Похвала Глупости» примыкает к традиции немецкой «литературы о глупцах», начало которой положил Себастьян Брант в своем «Корабле глупцов». Как и у Бранта, пороки современного общества выступают у Эразма в шутовском наряде, представленные как различные виды человеческой глупости и обозреваемые в форме шуточного панегирика, «похвального слова», которое госпожа Глупость произносит себе и своим поклонникам.

В этом обозрении Глупость выступает прежде всего в частной жизни — в любовных и супружеских отношениях, в жажде славы и богатства, в чванстве «громкими име-

нами и почетными прозвищами». Далее в свите Глупости перед нами проходят различные сословия и профессии средневекового общества: врачи-шарлатаны, «невежественные, нахальные и самонадеянные», законники-крючкотворы, умеющие приумножить свои имения, тщеславные поэты, философы, «уважаемые за длинную бороду и широкий плащ», которые, «ничего не зная в действительности, тем не менее изображают себя всезнайками», и другие. Особенную ненависть Эразма вызывают купцы. «Купеческая порода глупее и гаже всех, — говорит он, — ибо купцы ставят себе самую гнусную цель в жизни и достигают ее наигнуснейшими средствами: вечно лгут, божатся, воруют, жульничают, надувают и при все том мнят себя первыми людьми в мире потому только, что пальцы их украшены золотыми перстнями». Эразм был современником эпохи первоначального накопления и видел возникновение нового общества, основанного на власти денег. Плутос (бог богатства), по его словам, есть «единственный и подлинный отец богов и людей». «От его приговоров зависят войны, мир, государственная власть, советы, суды, народные собрания, браки, союзы, законы, искусства, игрища, ученые труды, — коротко говоря, все общественные и частные дела смертных».

Не менее сурово обличает Эразм господствующий класс феодального общества — дворян, которые, «хоть и не отличаются ничем от последнего прохвоста, однако кичатся благородством своего происхождения», придворных и вельмож, которые живут как бездельники, спят до полудня, проводят день в забавах и потехах, «с шутами и девками», за закуской и выпивкой. «Нет ничего раболепнее, низкопоклоннее, пошлее и гнуснее, чем подавляющее большинство из них». Наконец, сам монарх, окруженный раболепным поклонением и почти божественными почестями, изображается Эразмом со всеми своими человеческими слабостями — как «человек, невежественный в законах, едва ли не открытый враг общего блага, преследующий единственно свои личные выгоды, преданный сладострастию, ненавистник учености, истины и свободы, отнюдь не помышляющий о пользе общественной, но все меряющий на аршин собственных своих прибытков и вожделений».

Но самые жестокие насмешки Эразма направлены против средневековой церкви, главной идеологической опоры феодального общества. Под именем «суеверов» он высмеивает почитателей икон и святых, из которых «один исце-

ляет от зубной боли, другой искусно помогает роженицам, третий возвращает награбленное добро» и т. д. «Вся жизнь христиан до краев переполнена безумствами этого рода». Священники поощряют подобное суеверие, потому что оно увеличивает их доходы. Эразм восстает против торговли индульгенциями, которыми церковь соблазняет верующих, обещая им за деньги прощение самых тяжелых грехов, «так что, ежели угодно, разрешается начинать сызнова весь порочный круг». Он изображает монахов, невежественных, распутных и полных самомнения; «смердящее болото» богословов, погруженных в бесплодные схоластические споры; епископов, которые больше всего заняты собиранием денег и, «как подобает епископам, смотрят в оба», возлагая заботу о своих овцах на Христа. Сам римский первосвященник, отстаивающий кровью и железом, анафемой и интердиктами свою светскую власть и достоинство — «поля, города, селения, налоги, пошлины, владельческие права», — осуждается примером первых учеников Христа, учивших благочестию, кротости и нестяжанию.

Так все человеческое общество превращается в изображении Эразма в царство Глупости. «Глупость создает государства, поддерживает власть, религию, управление и суд. Да и что такое жизнь человеческая, как не забава Глупости?» Только одна природа, не тронутая человеческой цивилизацией, кажется Эразму источником подлинной мудрости и счастья: она одна «никогда не заблуждается, если только мы не попытаемся перешагнуть за положенные человеческой доле границы».

Однако эта критика современного общества не имеет у Эразма революционного характера. Сильный в насмешке и отрицании, он не имеет ясного положительного социального идеала, соответствующего его представлению о природе и человечности, и его философские раздумья о смысле человеческой жизни неизменно заканчиваются иронической резиньяцией мудреца, беспомощного перед нелепостями окружающей его социальной действительности, которая представляется ему, «ежели поглядеть с луны на людскую суматоху», подобной «стае мух или комаров, дерущихся, воюющих, строящих козни, грабящих, обманывающих, развратничающих, рождающихся, падающих, умирающих».

ИСТОРИЯ ЛЕГЕНДЫ

О ФАУСТЕ

1

Легенда о договоре человека с дьяволом коренится в дуализме средневековой христианской церкви, которая сделала бога источником добра, а дьявола — виновником и воплощением зла в мире.

Христианская церковь официально исповедовала религиозный монизм; в отличие от зороастризма и возникших под его влиянием восточных дуалистических ересей вроде манихейства, она не признавала существования двух равноправных богов, доброго и злого: дьявол был, по ее учению, мятежный ангел, отпавший от бога, не властный в конечном счете, несмотря на свои мнимые победы над слабостью людской, сопротивляться всемогуществу божью. Однако все попытки философии, опиравшейся на церковное учение, примирить всемогущество и всеблагость божества с существованием зла на земле, воплощенного в дьяволе, оставались безуспешными. На основной вопрос христианской теодицеи, который еще в начале XIX века ставил Байрон устами мятежного Каина, «первого убийцы»: «Отец мой говорит: «Он всемогущ, Он весь—добро». Зачем же зло есть в мире?» — единственным ответом мог служить лишь религиозный софизм, согласно которому бог пользуется дьяволом для достижения своих целей — для испытания праведных и наказания грешных. В бытовом представлении средневекового человека дьявол фактически становился столь же могущественным, как бог, по крайней мере в пределах земной жизни, и это объясняло, если не оправдывало в философском смысле, существование зла и страдания на земле.

С дуализмом тесно был связан аскетический характер официальной средневековой церковной идеологии и морали: отрицание земной жизни и ее радостей как царства дьявола во имя «потустороннего» мира, царства божия. С точки зрения средневекового аскетизма, богатство, почести, слава, плотская любовь, светская мудрость, не основанная на религии, были «соблазнами» дьявола. Церковь учила словами своих апостолов: «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей. Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего» (Послание Иоанна Богослова, I, 2, 15—16). С превращением христианства из религии рабов в господствующую церковь рабовладельческого, а потом феодального общества, в его идеологическую опору это аскетическое религиозное мировоззрение должно было вступить в противоречие с реальными «земными» потребностями господствующих классов. В полной мере оно сохраняло свою силу лишь по отношению к бедным и обездоленным — как проповедь покорности «властям предержащим» и обещание небесной награды за реальные земные страдания.

В борьбе с язычеством древнее христианство в силу своего спиритуализма не отрицало в принципе существования языческих богов: оно объявило их злыми демонами, врагами христианского бога. Так, богиня Венера превратилась в средневековой немецкой легенде в «госпожу Венеру» (*Frau Venus*), дьяволицу (*Teufelin*), совращающую рыцаря Тангейзера соблазнами чувственной, плотской любви (как позднее греческая Елена — героя легенды о Фаусте); Диана, согласно средневековым суевериям, предводительствует «стригами» (колдуньями), которые совершают ночной полет вместе с демонами на шабаш ведьм, и т. п. По словам Вальтера Мапа, писателя XII века, надо верить Августину и прочим отцам древней церкви, что Церера, Вакх, Пан, Приап, фавны, сатиры, силваны, дриады, наяды и ореады «все суть действительные бесы»¹. Соответственно этому жрецы языческих богов являются слугами дьявола, колдунами, «магами», творящими чудеса с помощью нечистой силы. Самое слово «маг» — иранского происхождения, в античном мире оно обозначало зороастрийского жреца. Средневековые писатели считали Зороастра (Заратуштру) основателем «черной», то есть дьявольской, магии; к древним магам принадлежат также египтяне и «халдеи», то есть представители тех восточных

религий и культов, которые, как и само христианство, широким потоком проникли в Римскую империю из ее восточных владений в период разложения рабовладельческого общества и были долгое время соперниками христианства.

Этой «дьявольской», языческой магии христианская церковь противопоставила свою магию, выросшую частично из сходных представлений, частично под влиянием языческих культов: таинства, дары «святого духа», культ священных изображений и святых, магическую силу их мощей и реликвий, крестного знамения и «святой воды», веру в силу молитвы как магической формулы, в чудеса, совершаемые с помощью бога, ангелов и святых. Уже Ветхий завет рассказывал о состязании в чудесах между Моисеем и волхвами египетского фараона, между пророком Ильей и жрецами Ваала, в котором слуги дьявола были посрамлены слугами божьими. С точки зрения средневекового религиозного дуализма борьба между богом и дьяволом и слугами того и другого ведется теми же чудодейственными средствами и с тем же конечным результатом. «Если магия находится в руках церкви, она не преступна; если она в руках ее врагов — она осуждена. Чудеса обеих магий одинаковы, — констатирует русский исследователь легенды о Фаусте. — Можно сказать, что колдовство это незаконное чудо, а чудо — законное колдовство»².

Когда конкурировавшие с древним христианством языческие религии были уничтожены, остались существовать в условиях своеобразного бытового двоеверия колдовство, знахарство, гадание: лечение людей и скота частью магическими заговорами, частью средствами народной медицины, заговаривание погоды, приворотные зелья, толкования снов и предсказания будущего и т. п., осуществляемые не только «на пользу», но и во вред людям, злонамеренно — либо с помощью общепринятых народных средств, либо профессионально, колдунами и особенно колдуньями, ворожеями и гадалыщицами, освоившими двойное наследие местных народных верований и суеверий и «ученой» магии книжного — античного, восточного или церковно-христианского — происхождения.

Церковь издавна осуждала подобную магическую практику, как наследие язычества и «служение дьяволу», как о том свидетельствует уже обращение Вормсского собора к императору Людовику Благочестивому, сыну Карла Великого (829): «К великому нашему прискорбию должны

мы сообщить Вам, что в Вашей стране от времен язычества еще остается множество опасных лиходеев, занимающихся волшебством, ворожбой, метанием жеребьев, варкой зелий, снотолкованием и т. п., каковых божеский закон предписывает наказывать нещадно. Не подлежит сомнению, что лица обоего пола с помощью нечистой силы любовными напитками и яствами лишают других рассудка. Эти люди своим колдовством наводят даже бури и град, предсказывают будущее, перетягивают от одних к другим зерно с поля, отнимают молоко у коров и вообще совершают бесчисленное множество подобного рода преступлений. Подобные лиходеи тем строже должны наказываться государем, чем дерзновеннее они осмеливаются таким путем служить дьяволу»³.

Однако систематическая борьба католической церкви против ведовства как служения дьяволу начинается лишь с XIII века, когда с обострением классовых противоречий для искоренения народных и городских ересей, угрожавших господству церкви и потрясавших социальные устои феодального общества, была создана инквизиция как чрезвычайный судебный орган для расправы с еретиками, непосредственно подчиненный папскому престолу. Дуалистические ереси, связанные по своему происхождению с манихейством — катарры, вальденсы и альбигойцы, — давали желанный повод для обвинения еретиков в служении духу тьмы, во власти которого, согласно их учению, находился земной мир, правящая церковь и феодальное государство. Первый ведовской процесс имел место в конце XIII века во Франции, где женщина, подозреваемая в колдовстве, была сожжена на костре по обвинению в распутстве с дьяволом. С ростом народного сопротивления феодальной церкви и государству и усилением еретического движения в XIV и в особенности XV веке, накануне Реформации и крестьянской войны в Германии, число таких процессов значительно умножается. В 1484 году булла папы Иннокентия VIII («*Summis desiderantes affectibus*») дала двум монахам-доминиканцам, «возлюбленным сынам нашим», Генриху Инститору и Якову Шпренгеру, профессорам богословия и следователям инквизиционного трибунала в Верхней Германии, неограниченные полномочия по сыску и наказанию лиц обоего пола, которые, кощунственно отрекаясь от католической веры, «распутничают с демонами, инкубами и суккубами и своими нашеп-

тиваниями, чарованиями, заклинаниями и другими безбожными, суеверными, порочными, преступными деяниями губят и изводят младенцев во чреве матери, зачатие животных, урожай на полях, виноград на лозах и плоды на деревьях, равно как самих мужчин и женщин, домашнюю скотину и вообще всяких животных, а также виноградники, сады, луга, пастбища, нивы, хлеба и все земные произрастания»⁴. Эти доминиканцы являются авторами знаменитого «Молота ведьм» (1487), самого страшного продукта религиозного мракобесия, книги, которая содержит систематическое описание всех фантастических преступлений, приписывавшихся церковным суеверием несчастным жертвам религиозного фанатизма. «Молот ведьм» в течение долгого времени был в католической церкви официальным руководством для бесчисленных ведовских процессов и только до 1520 года переиздавался тринадцать раз, вместе с папской буллой, адресованной его составителям. В течение следующего пятидесятилетия влияние гуманизма и события Реформации временно несколько ослабили преследования подозреваемых в колдовстве (может быть, этому обстоятельству исторический Фауст и аналогичные ему приверженцы «черной магии» обязаны были своей относительной безнаказанностью). Затем они возобновились с новой силой, принимая временами эпидемический характер «охоты на ведьм», в особенности в протестантских странах (в католических — церковь была занята преимущественно уничтожением еретиков). Лишь в XVIII веке под влиянием буржуазного Просвещения, поставившего под сомнение самую веру в магию и в возможность вмешательства потустороннего мира в дела людские, государство и церковь постепенно отказываются от укоренившейся практики ведовских процессов.

Многочисленные легенды с первых времен христианства отражают веру в возможность союза человека с дьяволом и магии, основанной на этом союзе. К древнейшим временам формирования христианства относится легенда о Симоне-маге⁵. Легенда эта вошла в канонические книги Нового завета и рассказывает о соперничестве магии языческой с магией христианской. Согласно этому рассказу (Деяния апостолов, гл. 8), Симон, по происхождению самаритянин, волхвовал и изумлял народ своими чудесами, выдавая себя «за кого-то великого», и народ, веря его чудесам, говорил о нем: «Сей есть великая сила божия».

Когда апостол Филипп стал проповедовать христианство, Симон вместе с народом обратился и принял крещение (то есть покорился магии более могущественной). Но, видя чудеса, которые творили апостолы силою «духа святого», передающей, согласно учению церкви, «возложением рук», он захотел получить «дары духа святого» за деньги, и за то был проклят апостолом Петром. Отсюда продажа церковных должностей, то есть «даров духа святого», получила в христианской церкви название «симонии».

Гораздо более богатый материал о Симоне-маге сообщают апокрифы («отреченные» книги, не вошедшие в состав признанного церковью канона Нового завета): апокрифические деяния апостолов Петра и Павла, «прение» Петра и Симона и в особенности так называемые «Клементины» — древнехристианский роман II века, описывающий, по типу греческих романов приключений, легендарное житие св. Климента, папы римского, согласно церковной легенде — ученика и преемника апостола Петра. Здесь Симон-маг изображается как неудачный соперник Симона — Петра (апостола Петра), пытающийся состязаться с ним в чудесах и вступающий с ним в прение по основным вопросам христианского вероучения. Он может воскрешать мертвых, входить в огонь, не сгорая, сбрасывать с себя цепи, менять свой облик, обращаться в животных, становиться невидимым и летать по воздуху. В Риме в присутствии императора Нерона он с помощью дьявола пытался лететь, прыгнув с высокой башни, но, по слову апостола Петра, низвергся на землю и разбился. Симон-маг выдавал себя за бога и мессию, его называли «великой силой божьей», язычники поклонялись ему и в Риме воздвигли ему статую. Он возил с собой женщину, которую выдавал за Елену Троянскую или Селену (Селена по-гречески «луна»), утверждая, что она — женское воплощение мировой субстанции, «премудрости божьей»; на самом же деле она была его любовницей, «блудницей из города Тира». Сходный характер имеют упоминания о Симоне-маге у учителей древнехристианской церкви II—III веков (Юстина, Тертуллиана, Иринея и др.).

Как видно, Симон-маг представлен в апокрифической традиции как вероучитель одной из гностических сект, соперничавших с ранним христианством: гностики пытались примирить христианство с язычеством путем аллегорического истолкования античных и христианских мифов в духе

мистического неоплатонизма, широко распространенного в Риме в период упадка рабовладельческого общества.

Легенда о Симоне-маге была хорошо известна в средние века, в частности и в Германии. Она вошла в «Императорскую хронику» — немецкую поэму середины XII века, имевшую широкое распространение и влияние, была знакома и протестантским богословам и демонологам XVI века⁶. Сравнение Фауста с Симоном-магом встречается у Меланхтона, Мейгериуса и в самой народной книге о Фаусте (гл. 52). Можно думать, что рассказ Меланхтона о неудачном полете Фауста при дворе императора и эпизод с Еленой в народной книге непосредственно связаны с этим сказанием. Возможно также, что фигура «гомункулуса», искусственного создания Вагнера, во второй части «Фауста» подсказана была Гете традицией, восходящей к «Клементинам», где Симон-маг вместе с Еленой в соответствии с гностическими представлениями создает человека путем магической трансформации элементов.

Ко временам раннего христианства относится легенда о святых Киприане и Юстине из Антиохии в Сирии, в которой изображается столкновение между языческой (демонической) и христианской (церковной) магией на фоне еще не законченной борьбы между христианством и язычеством, остававшимся еще государственной религией Римской империи⁷. Согласно церковному преданию, Киприан и Юстина претерпели мученическую кончину при императоре Диоклетиане, то есть в середине III века, хотя существуют и другие, столь же легендарные хронологические приурочения (при Клавдии, Деции и др.). Жития этих мучеников сохранились в разных версиях на греческом и латинском языках. О Киприане упоминают уже Григорий Назианзин в своих проповедях (гомилиях) в 379 году, латинский христианский поэт Пруденций (около 400 года) и др.; в середине V века житие Киприана и Юстины было обработано по-гречески в стихотворной форме императрицей Евдокией, женой императора Феодосия II.

Язычница Юстина, дочь жреца из Антиохии, вместе со своими родителями приняла христианство и в духе аскетизма ранней христианской церкви дала обет девственности. Дьявол, чтобы соблазнить ее, внушил к ней страсть знатному юноше Аглаиду. Отвергнутый Юстиной, Аглаид обратился к языческому магу Киприану, который за вознаграждение обещал помочь ему дьявольскими чарами.

Но попытки дьявола обольстить Юстину неизменно терпели поражение: магической силой крестного знамения Юстина отгоняет искушителя. Дьявол вынужден признать свое бессилие перед крестом. Тогда Киприан, уверовав в силу Христа, сам обращается в христианство и вместе с Юстиной претерпевает мученическую смерть.

В другой древней версии жития рассказана в форме исповеди легендарная биография Киприана, в которой выступают исторические черты того синкретизма религиозных культов и магической практики, античной и восточной, которые позднее язычество пыталось противопоставить растущему влиянию христианства. С раннего возраста Киприан обучался магии, был служителем в храме Паллады в Афинах, приносил жертвы Аполлону, Деметре и Гере, участвовал в их таинствах и оргиях, был посвящен в мистерии Митры (зороастрийский культ), учился мудрости у египетских жрецов в Мемфисе и знанию небесных светил у халдеев, стал «знаменитым магом и философом», вызывал дьявола, получил его благословение и помощь, боролся с христианством и совершил своими чарами множество безбожных преступлений. Из помощника Аглайда Киприан в этой версии становится его соперником: увидев Юстину, он сам воспылал страстью к ней и с помощью дьявола хочет добиться ее любви. В некоторых более поздних обработках сказания Киприан окончательно вытесняет Аглайда и становится единственным героем романа.

Житие Киприана и Юстины было хорошо известно на Западе в многочисленных поэтических переработках, из которых наиболее популярную содержит «Золотая легенда» Якова де Ворagine (XII век). Одна из позднейших версий этой легенды послужила источником драмы Кальдерона «Маг-чудотворец» (1637), которую сравнивали с «Фаустом» Гете и называли «католическим Фаустом»: поиски истины и земной любви разрешаются у Кальдерона в духе мистического католицизма — аскетическим отречением от жизни и экстазом мученичества во имя обретенной веры.

Более поздние демонологические легенды, возникшие в средние века, в условиях утвердившегося безраздельного господства христианской церкви, рассказывают об обращении человека к дьяволу и к запретным средствам черной магии как об отпадении от истинной веры ради тех или иных корыстных или запретных земных побуждений—

богатства, почестей, власти, плотских вожделений, светской мудрости; соответственно этому они вводят новый мотив — договора (нередко письменного) между отступником и духом зла, по которому человек, обращаясь к дьяволу за помощью, отдает ему за это свою душу. Среди многочисленных средневековых легенд этого типа наиболее известна легенда о Феофиле⁸.

Феофил был управителем (экономом) епископа в городе Адане в Киликии (в Малой Азии), человеком большого благочестия. После смерти епископа он был избран на его место, но из смирения отказался принять избрание. Когда же новый епископ отрешил его от должности эконома, уязвленный в своем самолюбии, он решил прибегнуть к помощи дьявола при содействии чернокнижника-еврея (в средние века арабы и евреи считались знатоками чернокнижия). Дьявол был вызван чернокнижником, и Феофил продал ему свою душу, подписав отречение от христианской веры. С помощью дьявола он вернул себе должность и почет, но совесть не давала ему покоя. Он решил покаяться. Вняв его молитвам, богоматерь вымолила ему прощение и даже возвращение подписанной им грамоты. Посвятив остаток своей жизни покаянию, Феофил умер как святой.

Греческое житие Феофила, написанное в VII веке, приписывается его ученику Евтихиану, «очевидцу» событий. Оно было переведено в VIII веке на латинский язык Павлом-диаконом, обработано в X веке в латинских стихах немецкой монахиней Хротсвитой Гендерсгеймской, по-французски — в поэме Готье де Куэнси (XII век) и в драматической форме в миракле трувера Рютбефа (XIII век), который был переведен на русский язык Александром Блоком для «Старинного театра» в Петербурге под заглавием «Чудо о Теофиле» (1907).

О широкой популярности этой легенды на Западе свидетельствуют и другие ее литературные обработки на разных европейских языках, частые упоминания в проповедях и хрониках, а также многочисленные памятники средневекового искусства — церковные витражи, скульптуры, миниатюры.

Благополучная развязка демонологической легенды должна была свидетельствовать о силе христианской церкви, побеждающей козни дьявола, о возможности прощения грешника через покаяние, о спасительной роли заступничества святых и в особенности богоматери. Такие

развязки наличествуют в ряде других легенд, представляющих по своему сюжету известное сходство с повестью о Феофиле. Одна из таких легенд «*Militarius*» («Воин») рассказывает о рыцаре, который, промотав свое состояние, через чернокнижника искал помощи дьявола, но, отрекшись от Христа и от веры, не мог произнести хулы на богородицу, и она спасла его душу от гибели. Другой рыцарь, также оказавшийся в бедственном положении, продал дьяволу за золото свою благочестивую жену и повез ее в лес в условленное место. По дороге женщина помолилась в часовне богородицы, и та, усыпив ее, облеклась в ее одежды и приняла ее вид. Посрамленный дьявол в ужасе бежал.

Обе названные легенды сравнительно позднего происхождения (XIII век), но также скоро получили широкое литературное распространение. Первая записана впервые монахом Цезарием Гейстерсбахским в его «Диалоге о чудесах» (1220), где суеверный автор собрал немало демонологических рассказов, традиционных и современных, в правдивости которых он был совершенно убежден. По поводу «Воина» он утверждает, будто происшествие это имело место всего пять лет назад в Флоренции близ Лютиха и что существуют люди, которые были его свидетелями⁹.

Демонологические легенды указанного типа, несмотря на их популярность в средневековой литературе, не могут считаться прямыми источниками легенды о Фаусте, за исключением, может быть, отдельных мотивов сказания о Симоне-маге. Они показывают лишь общее направление мысли и развития поэтических образов в рамках средневекового церковного мировоззрения. Характерно в особенности, что рассказы подобного рода относились не только к отдаленному, легендарному прошлому, освященному церковным преданием, но, как рассказ о воине или о рыцаре и его жене, и к реальной обстановке современной жизни, прикрепляясь нередко к историческим или современным, общеизвестным или частным именам.

Как уже было сказано, в борьбе между господствующей католической церковью и антицерковной оппозицией народных и иных ересей обвинение в колдовстве и сношениях с дьяволом стало острым политическим оружием в руках папской инквизиции. К помощи церкви в нужных случаях прибегала и светская власть. Так, французская народная героиня Жанна д'Арк, попав в руки англичан,

осуждена была церковным судом на сожжение как колдунья, согласно хронике Холиншеда — как «неверная и проклятая», виновная «в кровопролитии и возбуждении вражды с помощью дьявольского колдовства и волхования»¹⁰. Шекспир или его соавторы вслед за Холиншедом, своим главным историческим источником, принимают в «Генрихе VI» эту традиционную английскую версию.

Антицерковная оппозиция против папы как главы католической церкви также пользовалась обвинениями в колдовстве. Такие обвинения исходили не только от еретиков или сторонников церковной реформы, но выдвигались в борьбе между империей и папством, между папами и антипапами, ставленниками различных церковных партий или светских государств. Сопровождаемая взаимными обвинениями религиозного, морального и политического характера, отлучениями от церкви, военными столкновениями и жестокими расправами с противниками, борьба эта породила в народе множество легенд о папах-вероотступниках, получивших папский престол не за заслуги перед церковью, а с помощью дьявола, которому они продали свою душу, и запятнавших себя бесчестной жизнью, развратом, стяжательством и симонией, жестокостями и преступлениями всякого рода. Такие рассказы приписывались в особенности «схизматическому» кардиналу Беннону, главе императорской партии в период борьбы между императором Генрихом IV и папой Григорием VII. Их повторяли и умножали в эпоху Реформации последователи Лютера, для которых католическая церковь была в буквальном смысле «орудием дьявола», «вавилонской блудницей», а сам папа — «слугой сатаны». Собрание таких антипапских легенд содержат, например, комментарии Видмана, ортодоксального лютеранина, к составленной им в 1599 году народной книге о Фаусте (см. ниже, стр. 97).

Подобные легенды, сложившиеся в разное время, существовали о папах Иоанне XIII (965—972), Сильвестре II (998—1003), Иоанне XIX (1003—1009), Бенедикте IX (1012—1024), Иоанне XX (1024—1033), Бенедикте X (1033—1054), Григории VII (1073—1085), Иоанне XXII (ум. 1277), Григории IX (1370—1378), Павле II (1464—1471), Александре VI Борджа (1492—1503) и др.

Папа Сильвестр II, в миру носивший имя Герберт, славился своей ученостью. Согласно легенде, он получил

ее в молодости от дьявола, обучаясь в Толедо у мавританского чернокнижника, у которого он похитил с помощью его дочери магическую книгу. Дьявол сделал его папой и всегда сопровождал его в образе черного лохматого пса — один из постоянных мотивов демонологических легенд, впоследствии перенесенный и на Фауста (конец XII века). Немецкий миннезингер Вальтер фон дер Фогельвейде, сторонник императорской партии, в своих обличительных шпрухах утверждал, что «порча» папства пошла от кудесника Герберта.

Григорий VII, прославившийся в истории своей борьбой с императором Генрихом IV, был, согласно антипапской легенде, астрологом и имел магическое зеркало, помогавшее ему распознать, что затевают его враги. Он получил папский престол с помощью дьявола, уничтожив шестерых своих соперников. По наущению дьявола он ввел безбрачие духовенства, чтобы умножить разврат (мысль, получившая развитие в особенности у Лютера, см. ниже, стр. 90). По истечении срока договора, дьявол явился за ним в образе огромного черного мавра и унес его душу в адское пламя.

Разврат и злодеяние папы Александра VI Борджа (как и ряда его предшественников) антипапская легенда объясняет наущениями дьявола, с которым Александр вступил в союз с молодых лет, что и позволило ему сделаться папой. Когда истек срок договора, Александр нечаянно отравился ядом, который сын его, Цезарь Борджа, приготовил для непокорных кардиналов. В то время как папа умирал, один из его приближенных вошел в его потайной кабинет и увидел дьявола в папском убранстве, сидящего на престоле, который встретил его кощунственными словами: «Ego sum Papa!» («Я — папа!»). Мотив этот, по Видману, был использован «бурным гением» Ф.-М. Клингером в романе «Жизнь Фауста».

Чаще всего в конфликт с церковным авторитетом должны были вступать передовые философы и ученые средневековья, даже в том случае, когда наука их продолжала оставаться «служанкой богословия» и искание истины не приводило их, по крайней мере субъективно, к разрыву с учением церкви. Занятия «светскими» науками, основанными на опыте, хотя бы еще ограниченном и в значительной части мистифицированном, — медициной, алхимией, астрологией, знакомство с античной философией, прежде всего с Аристотелем, открытым арабами, и по-

пытки самостоятельного синтеза философской мудрости с богословскими догмами неизменно наталкивались на осуждение и преследования церкви, для которой они всегда граничили с неверием и ересью, а следовательно, объяснялись кознями дьявола.

Среди прославленных средневековых философов и ученых, которых суеверная молва обвиняла, как искателей запретной мудрости, в колдовстве и сношениях с дьяволом, были представители всех национальностей: француз Абеляр, англичанин Роджер Бэкон, немец Альберт Великий, итальянец Пьетро д'Абано, каталанец Раймунд Луллий и др.

Рационалист Абеляр (1079—1142), профессор Парижского университета, поклонник Аристотеля и древних и защитник прав разума в богословии¹¹, дважды осужденный на церковных соборах, согласно легенде, в конце своей жизни покаялся в своих грехах, после того как внуки его, неосторожно завладев его колдовскими книгами, были растерзаны дьяволом, которому он служил.

Францисканец Роджер Бэкон (1214—1292), профессор в Оксфорде, универсальный ученый, прозванный «*doctor mirabilis*» («удивительный»), ранний представитель научного эмпиризма, математик, оптик, астроном, подвергся преследованиям монахов своего ордена, которые запретили ему писать научные книги, и провел четырнадцать лет в заточении. Больше всего суеверных толков вызвала, по-видимому, его лаборатория. Рассказывали, что вместе со своим учеником, монахом Бангеем, он изготовил бронзовую голову, которую с помощью дьявола неудачно пытался оживить и заставить вещать. Согласно легенде, в конце жизни он тоже покаялся и стал отшельником. Вскоре после выхода в свет первого издания немецкой народной книги о Фаусте (1587) и, может быть, под ее влиянием в Англии появилась аналогичная по содержанию народная книга: «*Знаменитая история брата Бэкона, содержащая удивительные дела, совершенные им при жизни, также об обстоятельствах его смерти, вместе с историей жизни и смерти двух других чародеев, Бангея и Вандермаста*». Книга эта послужила источником комедии Роберта Грина «*История брата Бэкона и брата Бангея*», написанной одновременно с трагедией Марло о Фаусте или непосредственно вслед за ней¹².

Профессор Падуанского университета Пьетро д'Абано, или Апоне (около 1250—1316), врач, натурфилософ,

алхимик и астролог, изучавший греческий язык в Константинополе, заподозренный в ереси, умер в тюрьме, находясь под судом инквизиции. Ему приписывали трактат по вопросам магии («Гептамерон, или Элементы магии»), который создал ему после смерти славу великого чародея. О нем рассказывали, что он держал в стеклянной банке семь демонов, которые сделали его великим мастером во всех «семи свободных искусствах» (то есть в светской учености). Пьетро Апоне является героем новеллы немецкого романтика Людвига Тика (1825) и выступает в «Романсах о розах» другого романтика, Клеменса Брентано (1808—1812), в соответствии с легендой, в роли чародея и соблазнителя.

Героем демонологической легенды стал и Альберт фон Больштедт, прозванный Альбертом Великим (1193—1280), профессор в Кельне и Париже, провинциал ордена доминиканцев, глава схоластики своего времени, который прославился своими обширнейшими трудами по богословию, философии и естественным наукам и после смерти почитался своим орденом как святой. Тем не менее энциклопедическая ученость Альберта Великого, прозванного «*doctor universalis*», его занятия естествознанием и приписываемые ему апокрифические сочинения вроде «Книги работ Альберта Великого о некоторых свойствах трав, камней и животных» и др. создали и ему репутацию чернокнижника. Легенда рассказывает, что, принимая в Кельне в 1248 году короля Вильгельма и его гостей, Альберт под рождество своими чарами наколдовал в его дворце волшебный сад с цветущими деревьями и певчими птицами. Чтобы накормить своих гостей устрицами, он стучал в окно, и невидимая рука протягивала ему желаемое блюдо (анекдот, впоследствии перенесенный на различных кудесников XVI века, в частности и на Фауста).

Эпоха Возрождения усилила оппозицию против церкви как главной идеологической опоры феодального общества, медленно отступавшего под натиском буржуазного развития и революционного движения народных масс. Духовная диктатура католической церкви впервые была сломлена. Возрождение ознаменовалось «открытием мира и человека» (по выражению историка этой эпохи Я. Буркхарда), освобождением личности от опеки церкви, началом самостоятельных научных исканий, основанных на разуме и на опыте, развитием светской философии, опирающейся на античные традиции «жизнерадостного свободомыслия,

подготовившего материализм XVIII века» (Энгельс). Оно снабдило реформационное движение оружием историко-филологической критики церковного предания и вероучения и тем умножило поводы для острых конфликтов между знанием и верой. Автономная личность, освобожденная от аскетической церковной морали, видела свой идеал в удовлетворении земных интересов, во всестороннем развитии не только духовных, но и чувственных потребностей человека, в охвате всего человеческого в неповторимом индивидуальном сочетании.

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников»¹³.

Разумеется, универсальные умы эпохи Возрождения, ученые и философы, при всем своем относительном свободомыслии лишь в редких случаях приближались к последовательному материализму и атеизму, меньше всего — в отсталой в экономическом и культурном отношении Германии XVI века, где гуманистическое движение было тесно связано с богословской критикой, положившей начало Реформации. К тому же и самые передовые среди гуманистов обычно вынуждены были ради личной безопасности скрывать свое философское вольномыслие под официальной маской конформизма, в особенности с середины XVI века, когда ожесточенная религиозно-политическая борьба, связанная с успехами Реформации, вызвала в обоих лагерях жестокую церковную реакцию и суровые преследования вероотступников. Однако и независимо от этого большинство ученых и мыслителей эпохи Возрождения были сторонниками пантеистических натурфилософских доктрин, более или менее приспособлявшихся к господствующему церковному учению. В духе итальянского

платонизма XV века они рассматривали вселенную как живое, органическое целое, «макрокосм», и верили в наличие в природе духовных сил, управляющих явлениями материального мира, сил, которые человек, проникший в тайны природы, может подчинить своему разуму и своей власти.

Эти идеи вполне соответствовали уровню науки того времени (в конечном счете — уровню развития производства и техники): химия еще не отделилась от алхимии, астрономия — от астрологии, медицина — от эмпирического знахарства и лечения заклинаниями. Свободомыслие нередко сочеталось с суевериями. «Черной» магии противопоставлялась магия «естественная» («натуральная») — результат проникновения в тайны природы и овладения ими. Эксперимент преследовал мнимонаучные задачи: делать золото, лечить от всех болезней, создать «эликсир жизни» или «философский камень». Искание истины, бескорыстная жажда знаний нередко переплетались с корыстными, земными целями: иметь успех, почет, богатство и славу, которые могли дать искусному магу — астрологу, алхимику или медику — его знатные покровители и адепты.

В суеверных представлениях людей XVI века, в особенности в Германии, ученые такого типа обычно получали славу чернокнижников. Их универсальные знания, их занятия натурфилософией, астрологией и алхимией, их успехи и слава приписывались, как и прежде, содействию демонических сил, «договору с дьяволом», о них слагались те же демонологические легенды, как и об их предшественниках, средневековых ученых-магах. Такие легенды окружали в особенности имена ученого аббата Иоганна Тритемия (1462—1516) и двух его учеников и друзей — знаменитых в свое время Агриппы Неттесгеймского (1486—1535) и Теофраста Парацельса (1493—1541), выдающегося врача-эмпирика и натурфилософа. Из них двое первых неоднократно упоминаются в сообществе исторического Фауста.

Аббат Иоганн Тритемий (Johannes von Trithem), ученый богослов, натурфилософ и историк, заслужил славу чернокнижника своим сочинением «Стеганография» (буквально «Тайнопись», 1499), в котором, выступая против «черной» магии, он защищает магию «естественную», основанную на проникновении в тайны природы. Монахи относились с подозрением к его учености и заставили его в 1507 году сложить с себя управление аббатством

Шпонгейм. Одно из его сочинений попало в «индекс запрещенных книг». В письме к своему другу, математику Иоганну Капилларию в Париже (1507) он защищает от возводимых на него обвинений в черной магии. Он ничего не писал и ничего не делал «чудесного», и тем не менее «толпа» считает его чернокнижником и утверждает, будто он воскрешал мертвых, вызывал духов из ада, предсказывал будущее, изобличал и «вязал» своими заклинаниями воров и разбойников. Все это, однако, ложь, никогда он подобными делами не занимался, и если он читал большинство книг о чародеях, то не для того, чтобы подражать им, а чтобы бороться с этими отвратительными суевериями¹⁴. Тритемий пользовался покровительством императора Максимилиана I и находился с ним в ученой переписке. О нем ходили рассказы, позднее частично отложившиеся в легенде о Фаусте, будто он показал императору его умершую супругу, Маргариту Бургундскую, в образе столь сходном, что император узнал родимое пятно на ее шее (см. обработку этого сюжета Гансом Саксом и народную книгу о Фаусте, гл. 33); находясь на постоялом дворе, где нечего было есть, он будто бы постучал в окно (как это раньше рассказывалось об Альберте Великом, см. выше, стр. 56), и тотчас стол был уставлен лучшими яствами.

Генрих-Корнелий Агриппа из Неттесгейма, в молодости секретарь императора Максимилиана I, дипломат, военный, юрист, профессор, человек универсальной учености, богослов, натурфилософ и врач¹⁵, известен был сочинением «О неверности и тщете наук и искусств» (1531) — язвительной сатирой на схоластическую средневековую науку, и книгой «Об оккультной философии» (1536), в которой он защищал, как и его учитель Тритемий, «естественную» магию. Агриппа был близок одно время к реформационному движению, и хотя он не порвал с католической церковью, тем не менее неоднократно подвергался преследованиям фанатических монахов, вынуждавших его переезжать из одного города в другой. Его нападки на нравы двора вызвали немилость императора Карла V, который окончательно изгнал его из своих владений. Он умер бездомным скитальцем по дороге между Греноблем и Лионом.

Молва рано ославила Агриппу как чернокнижника. О нем рассказывали (как о папе Сильвестре II и позднее о Фаусте), что дьявол сопровождал его в образе черной

собаки. После смерти Агриппы в защиту его памяти от обвинений в чернокнижии выступил его ученик Иоганн Вир, человек гуманный и просвещенный. В своем сочинении «О чудесах демонов» (II, 5) Вир, между прочим, свидетельствует на основе своего личного знакомства с Агриппой, что собака его, прозванная *Monsieur*, была «обыкновенной собакой мужского пола»: «не раз в моем присутствии он спаривал ее с сукой, имевшей кличку *Mademoiselle*» (обстоятельство, свидетельствовавшее, очевидно, против демонической природы этой собаки).

Многие из этих рассказов, имеющих традиционный характер и типичных для «фольклора чернокнижника», в дальнейшем перенесены были на популярную личность Фауста.

2

Фауст — лицо историческое. На основании личных встреч о нем свидетельствуют, между 1507 и 1540 годами, многие известные, а иногда и малоизвестные современники: Иоганн Тритемий, ученый аббат Шпонгеймский (1507); эрфуртский гуманист Муциан Руф, друг Рейхлина и Ульриха фон Гуттена (1513); реформатор Филипп Меланхтон, ученик и ближайший соратник Лютера, и, со слов Меланктона, его ученики по Виттенбергскому университету — Иоганн Манлий (1563) и Августин Лерхеймер (1583 — 1597); гуманист Иоахим Камерарий, также учившийся в Эрфурте и в Виттенберге и связанный как с кружком эрфуртских гуманистов, так и с виттенбергскими реформаторами (1536); молодой немецкий конквистадор Филипп фон Гуттен, двоюродный брат Ульриха, военный начальник Венесуэлы (1540); протестантский богослов Иоганн Гаст (1548), встречавший Фауста в свои молодые годы в Базеле (1525); ничем не прославленный Килиан Лейб, настоятель монастыря Ребдорф около Ингольштадта (1528); вероятно, встречал его и ученый врач Филипп Бегарди из Вормса (1539). Ему покровительствовал Франц фон Зиккинген (1507), друг Ульриха фон Гуттена, позднее известный как вождь рыцарского восстания 1522—1523 годов; рассказывают о его дружбе с аббатом Маульброннского монастыря Иоганном Эntenфузом (1516); просвещенный епископ Бамбергский Георг III заказывает ему свой гороскоп (1520); существуют сведения о его пребы-

вании при дворе архиепископа Кельнского Гебхарда Трухзеса, позднее перешедшего в лютеранство; возможно, что его имеет в виду как своего конкурента Агриппа Неттесгеймский, столкнувшийся в 1528 году при дворе французского короля Франциска I с магом-демонологом, выписанным «с большими затратами» из Германии.

Мы слышим в разное время от этих лиц о пребывании Фауста в Гельнгаузене (Гессен), Крейцнахе (Пфальц), Вюрцбурге, Хасфурте (1506—1507), возможно — в Гейдельберге (1509), в Эрфурте (1513), Маульбронне в Швабии (1516), Бамберге (1520), Базеле (1525), Ингольштадте в Баварии (1528), Виттенберге (до 1532), снова в Вюрцбурге, где его адептом был юрист Даниэль Штибар (см. письмо к нему Иоахима Камерария, 1536), в Кельне (в 1530-х годах), в Батенбурге на реке Маас близ Гельдерна, в конце жизни — во владениях графов Штауфен в Брейсгау, на верхнем Рейне (согласно «Циммерской хронике», до 1540 года). Менее достоверны сведения о его пребывании в Париже при дворе короля Франциска I (1528), в Венеции, где он будто бы неудачно пытался летать (согласно рассказу Меланхтона), в Нюрнберге, при императорском дворце в Вене, Праге или Инсбруке, в Зальцбурге и других местах, к которым прикреплялись позднейшие рассказы о его «волшебных» проделках и приключениях. Как свидетельствует в 1539 году уже названный врач Бегарди, «несколько лет тому назад он странствовал по всем землям, княжествам и королевствам, похваляясь своим великим искусством не только во врачевании, но и в хиромантии, нигромантии, физиогномике, в гадании на кристалле и в прочих таких вещах».

Наименее определенны и достоверны, как это и понятно для такого лица, как Фауст, те сведения, которые сохранились о месте его рождения и о годах его молодости, предшествующих его широкой славе. Меланхтон, по сообщению Манлия, и последующая традиция, поскольку она опирается на Меланхтона, считают Фауста уроженцем городка Книтлинген (Манлий пишет неправильно «Кнудлинг»), находящегося в северо-западной Швабии, близ Бреттена в Пфальце, где родился сам Меланхтон. Во всяком случае, как явствует из рассказа Манлия, Меланхтон знал в детстве человека по имени Фауст, которого он отождествлял впоследствии с известным чернокнижником. Местные предания, правда позднего времени (1752), подтверждают эту локализацию¹⁶.

С другой стороны, согласно народной книге Шписа, Фауст родился в местечке Рода близ Веймара, скорее всего потому, что все действие книги перенесено составителем в соседний Виттенберг, город Лютера. Изолированный характер носит свидетельство народной книги в редакции Видмана (1599), согласно которому Фауст происходил из местечка Зонведель (Зальцведель) в Ангальте: оно подсказано приключениями Фауста при дворе графа Ангальтского (гл. 44 и 44-а) и, вероятно, возражениями Лерхеймера против Шписа.

Большого внимания заслуживает локализация Фауста в Гейдельберге, встречающаяся в официальном документе — постановлении магистра Ингольштадта (1525) о высылке из города лица, «называвшего себя доктором Георгом Фаустом из Гейдельберга». Согласно письму Муциана Руфа, хиромант, прибывший в 1513 году в Эрфурт, также именовал себя «Георгий Фауст, гейдельбергский полубог». Однако чтение последнего слова представляет конъектуру (Nemitheus вместо непонятного Helmitheus в рукописи письма¹⁷), которая в настоящее время оспаривается; возможно, что Муциан Руф указывает на Гельмштедт близ Гейдельберга (Helmstetensis), с которым связывает Фауста и приор Килиан Лейб.

Связь Фауста с Гейдельбергом, как полагают некоторые исследователи, отражена и в другом документе: в списках философского факультета Гейдельбергского университета в 1509 году числится среди студентов некий Иоганн Фауст, уроженец города Зиммерн (Пфальц) в архиепископстве Майнцском (недалеко от Гейдельберга). В том же 1509 году этот Иоганн Фауст получил ученую степень бакалавра одновременно с пятнадцатью другими лицами. Указание это перекликается с народной книгой Шписа, по которой Фауст получил степень магистра богословия (в Виттенберге) одновременно с шестнадцатью другими лицами. Однако сведения эти нельзя считать вполне достоверными, поскольку фамилия Faust часто встречается в университетских книгах того времени. Они к тому же плохо согласуются с письмом Тритемия, из которого видно, что Фауст уже в 1505 году именовал себя магистром и выступал отнюдь не как студент, а как философ и «глава некромантов». Остается предположить, что молодой Фауст, если это то же самое лицо, присвоил себе не принадлежавший ему ученый титул, как и предполагал Тритемий, когда он утверждал, что этому человеку

«более приличествовало бы именоваться невеждой, чем магистром». Позднее Фауста в официальных документах титуловали уже доктором, и в устном предании, как и в народной книге, за ним сохранился этот титул.

К Меланхтону (Манлию) восходит и известие, будто Фауст учился в Краковском университете, где в то время «публично преподавали магию» (подразумевается «естественная» магия, в отличие от черной магии, или чернокнижия). Сведения эти повторяют позднейшие авторы, следующие за Меланхтоном — Манлием (Вир, Мейгериус, Лерхеймер и др.). Существенно, что они наличествуют и в польских «Анналах» Станислава Сарницуса (1587). Согласно книге Шписа, Фауст учился и был профессором в Виттенберге: это соответствует общей тенденции книги, которая переносит действие целиком в Виттенберг, что вызвало резкие возражения со стороны Лерхеймера, ученика Меланхтона, отстаивавшего честь города Лютера и Реформации. Вероятно, из подобных же соображений, подсказанных лютеранской ортодоксией, в позднейшей редакции народной книги Видмана (1599) Виттенбергский университет был заменен Ингольштадтским, центром католического богословия, возглавлявшим в XVI веке борьбу против лютеранства. «В те времена, — пишет Видман, — еще были в ходу старые обычаи папизма, заклинания и всяческие суеверия и идолопоклонство, и все это очень нравилось Фаусту». Однако профессором Ингольштадтского университета Фауст называется и в нюрнбергских рассказах Россхирта — обстоятельство, может быть, не совсем случайное в свете документальных известий о его высылке из этого города и встрече с приором Ребдорфского монастыря.

Колебания существуют уже в старейшей традиции и относительно самого имени Фауста. Тритемий и Муциан Руф — первые свидетели, как и постановление ингольштадтского магистрата, а также позднейший литературный источник — нюрнбергские рассказы Россхирта, называют его Георгием; с другой стороны, документы Гейдельбергского университета, позднейшие письменные источники, восходящие к Меланхтону, как и народная книга, говорят о докторе Иоганне Фаусте. Вряд ли, однако, есть основание думать, что Иоганн и Георгий Фауст — два разных лица, как полагают некоторые исследователи, ссылаясь в подтверждение этого предположения на письмо Тритемия, в котором этот кудесник называет себя «Фаустом

младшим». Скорее можно думать, что Фауст в соответствии с католическим и лютеранским обычаем носил двойное имя Иоганн-Георг и называл себя то тем, то другим, смотря по обстоятельствам. Неясно происхождение и фамилии Фауст; как уже было сказано, в юридических документах того времени немецкая фамилия Faust (в более древней форме Fust), первоначально представлявшая прозвище (нем. «кулак»), встречается часто: ее носил, например, майнцский первопечатник Иоганн Фуст (или Фауст), с которым сотрудничал Гутенберг. Возможно, однако, и вполне соответствует обычаям эпохи гуманизма, что латинизированная форма этого имени Faustus произведена была от латинского faustus — «счастливый», «удачливый» и представляла ученый псевдоним странствующего мага, астролога и прорицателя, указывающий на успешный характер его профессиональной деятельности.

Яркую характеристику всех разнообразных сторон профессиональной деятельности Фауста содержат перечисленные выше свидетельства его современников. Согласно показаниям Тритемия и Муциана Руфа, Фауст называет себя философом и магом; он астролог и алхимик, некромант (то есть вызывает тени умерших), аэромант, пиромант и гидромант (то есть «сведущий в элементах», каким он рекомендует себя в народной книге, гл. 6); кроме того, он хиромант, вообще — гадальщик и прорицатель (divinaculus). Он занимается также врачеванием, физиогномикой, гаданием на кристалле, дополняет Бегарди. Если отнести к Фаусту показание Агриппы Неттесгеймского, о котором говорилось выше, он излечивает «стигийскими снадобьями все неизлечимые недуги», умеет находить клады и знает тайные средства, которые «скрепляют и разрушают узы брака и любви».

Документальное свидетельство расходной книжки Бамбергского епископа, как и письма Камерария и Филиппа фон Гуттена, знакомят с его по-видимому успешной практикой составления гороскопов знатым лицам.

Для магов и нигромантов (в народном переосмыслении — чернокнижников) спекуляция на легковерии их адептов составляла необходимую принадлежность их нелегкой профессии. Соответственно этому Фауст, по свидетельству Тритемия, называл себя ученым и философом («философом философов»), хвастал «таким знанием всех наук и такой памятью, что если бы все труды Платона и Аристотеля и вся их философия были начисто забыты,

то он, как новый Ездра Иудейский, по памяти восстановил бы их и даже в более изящном виде». В чудесах он готов был соперничать с самим Христом и «самонадеянно говорил в большом собрании», будто «берется в любое время и сколько угодно раз совершить все то, что совершал Спаситель».

Рассказ Агриппы Неттесгеймского о своем сопернике-«демонологе», привезенном из Германии в Париж ко двору короля Франциска I, говорит о еще большем легковерии этого «просвещенного» двора: приезжий немецкий маг, которому подвластны духи, может не только предвидеть будущее и читать чужие мысли и тайные намерения, — он обещает французскому королю помочь ему одержать победу над императором, спасти «по воздуху» его сыновей из плена, «наколдовать неисчислимые количества войск, повозок и коней».

Чудеса подобного рода суеверная молва нередко приписывала профессиональным чародеям XVI века. В частности, независимо от вопроса о личности «демонолога», с которым Агриппа Неттесгеймский столкнулся в Париже, сходные вещи рассказывались и о Фаусте, иногда, по-видимому, с его слов. Так, например, Меланхтон упоминает его хвастливое заявление о том, что своими чарами он будто бы помог императору одержать победу над тем же французским королем. Многие такие же рассказы вошли впоследствии, по устному преданию или из письменных источников, и в народную книгу (воздушный полет, волшебное войско и т. п.). О том, что при этом нередко делался сознательный расчет на легковерие собеседника, наглядно свидетельствует рассказ теолога Гаста, который однажды в свои молодые годы обедал с Фаустом «в Большой коллегии в Базеле»; при этом Фауст «отдал повару изжарить птиц, и не знаю, где он купил их или от кого получил в подарок, потому что их тогда нигде не продавали, да и птиц таких в Базеле не водилось». Эти чужеземные птицы так поразили воображение суеверного Гаста, что, вспоминая об этом обеде через двадцать с лишним лет, уже после смерти Фауста, он готов объяснить это «чудо» помощью демонических сил. «Были у него, — пишет Гаст, — собака и конь, которые, полагаю, были бесами, ибо они могли выполнить все, что угодно. Слышал я от людей, что собака иногда оборачивалась слугой и доставляла хозяину еду». О демонической природе собаки, сопровождавшей Фауста, рассказывал со слов Меланхтона

и Манлий. Мотив этот давно уже укрепился в фольклоре чернокнижника: сходное говорили раньше о папе Сильвестре II и об Агриппе Неттесгеймском.

Так бытовые черты из жизни странствующего кудесника в интерпретации суеверных современников окружались ореолом уже привычного чудесного, часто не без сознательного намерения самого героя этих рассказов.

Цюрихский врач Конрад Геснер, лично Фауста уже не знавший (1561), причисляет его к «бродячим школярам», то есть к той категории обучавшейся в университетах профессиональной интеллигенции средневековья, представители которой не имели постоянной службы или местожительства, не были ни профессорами, ни священниками того или иного прихода, ни юристами или медиками с определенным служебным положением, но переезжали из города в город, бродяжничая в поисках временного заработка и в надежде найти богатого покровителя. Для этой деклассированной интеллигенции характерно было вольномыслие, а иногда и подлинное свободомыслие в вопросах религии и морали, легкие нравы и спекуляция на легковерии ближних, в частности — в области столь популярной в XVI веке демонологии.

Демократический вариант этого типа представлен в хрониках и анекдотах того времени и в обличительной литературе против ведовства большим числом имен, менее знаменитых, чем Фауст, и ныне совершенно забытых. Таков, например, некий Вильдфойер, упоминаемый Лютером в «Застольных беседах», которого Бютнер (см. ниже, стр. 77) называет авантюристом и чародеем; или зальцбургский поп Иоганн Шрамганс, «неслыханно великий чародей», о проделках которого повествует Михаэль Линднер в сборнике шванков «Катципори», 1558 (по-видимому, лицо историческое — эрфуртский магистр Иоганн Шрамм из Дахау)¹⁸; или другое историческое лицо — Георг Бауманн из Эльница (Ölnitz) в Саксонии, по рассказам того же Бютнера и Хондорфа («Promptuarium exemplorum», 1568), «недавно повешенный в Наумбурге»; или «долговязый поп из Зальцбурга» и «Камюцский монах», которых Леонгарт Турнейсер («Onomasticon», 1583) называет рядом с Фаустом и др. Многие анекдоты об их магических проделках, которые сообщаются в этих источниках, рассказывались в народе одновременно или впоследствии также и о Фаусте: продажа табуна лошадей или стада свиней, которые на водопое превращаются в связки

соломы; анекдот о нечаянно вырванной заимодавцем у должника ноге; о рогах, которые волшебник наколдовал своему противнику, и т. п. (см. народную книгу Шписа, гл. 34, 36, 38—40). Почти обо всех этих лицах можно с полным основанием сказать словами упомянутого Турнейсера, что, занимаясь колдовством, они не нажили богатства, а жили в большой бедности.

Но исторический Фауст по своему общественному положению стоял между этим демократическим типом «бродячего школяра» и значительно более высоким, к которому должны быть причислены такие его знаменитые современники, как Агриппа Неттесгеймский, аббат Тритемий, Парацельс. Это были подлинные искатели знания, эмансипировавшиеся от средневековой схоластики, передовые люди своего времени, философы и ученые, соединявшие, однако, эмпирические познания с теософскими и натурфилософскими бреднями и суевериями своего времени, с алхимией, астрологией и «естественной» магией, несвободные от тщеславия, от погони за успехом и богатством, а иногда, в угоду знатым покровителям, и от некоторой доли шарлатанства, неотделимой от практики алхимика-астролога XVI века. Они также странствовали по княжеским дворам и по городам в поисках таких покровителей, хотя и не пешком по большим дорогам, как рассказывает о Фаусте народная книга, сохранившая в этом характерную социальную черту (гл. 50). Молва приписывала и им занятия черной магией и сношения с нечистой силой, в которой суеверие того времени видело единственный источник запретной мудрости.

Если сам Фауст причислял себя к этой высшей категории ученых и философов, то эти последние не признавали его претензий, всячески подчеркивая границу между подлинной, высокой наукой и ее площадной вульгаризацией. В Фаусте они видели как бы кривое зеркало своих философских и научных исканий, ученого-самозванца, колдуна-шарлатана, тем более опасного и компрометирующего, что невежественная толпа склонна была смешивать его с ними. Отзыв Тритемия является ярким выражением этой профессиональной ревности к успехам соперника. Фауст для Тритемия — «глупец, а не философ», «бродяга, пустослов и мошенник», которому «более приличествовало бы называться невеждой, чем магистром». Тритемий возмущен его хвастовством и дерзостью. Фауст именует себя «главой некромантов», «кладезем некромантии», «величайшим

из всех донныне живших алхимиков». Он присваивает себе пышные титулы и звания, которые он сам себе придумал, свидетельствующие разве только о его «невежестве и безумии». Длинный перечень этих «нелепых званий» он рассылает по приезду в город как широковетшающую рекламу своего искусства.

Но и эрфуртский гуманист Муциан Руф видит в Фаусте не своего товарища-ученого, а «хвастуна и невежду». Этот «гейдельбергский полубог», как он себя именует, занимается прорицаниями, которые, как всякие прорицания, «легковеснее, чем мыльный пузырь». «Я сам слышал в харчевне его вздорные рассказы, но не наказал его за дерзость, ибо что мне за дело до чужого безумия».

Картину дополняет ученый врач Бегарди, который прямо указывает на компрометирующие этого «философа философов» мошенничества, служившие предметом постоянных жалоб. «Слава его была не меньше, чем Теофраста» (то есть Парацельса), «а вот дела его, как я слышал, были весьма ничтожны и бесславны. Зато он хорошо умел получать или, точнее, выманивать деньги, а затем удирать, так что только и видели, говорят, как его пятки сверкали».

Тритемий, как и Муциан Руф, находит похвалы Фауста «нечестивыми» и готов требовать вмешательства духовных властей. Такого рода вмешательства действительно имели место и неоднократно заканчивались изгнанием Фауста из того города, где он на время селился.

По рассказу Тритемия, который подтверждает Лерхеймер, Фауст еще в молодости, в 1507 году, должен был бежать из Крейцнаха, где благодаря покровительству Франца фон Зиккингена он получил место школьного учителя, потому что «стал развращать своих учеников, предаваясь гнусному пороку». В другой раз, как рассказывает «Эрфуртская хроника» и вслед за ней народная книга 1590 года, он был изгнан из Эрфурта по постановлению ректора и совета после неудачных увещеваний монаха доктора Клинга, пытавшегося заставить его вернуться к церкви и отказаться от чернокнижия. Сохранилось постановление магистрата города Ингольштадта (1528), предписывающее доктору Фаусту из Гейдельберга покинуть город и «искать себе пропитания в другом месте». По рассказу Вира, он был посажен в тюрьму в городе Батенбурге на Маасе, неподалеку от границ Гель-

дерна, в отсутствие его покровителя, барона Германа. Традиция, восходящая к Меланхтону в передаче Манлия, гласит, что он был вынужден бежать из Виттенберга, где, как пишет Лерхеймер, его некоторое время терпели, «в надежде, что, приобщившись к учению, процветавшему там, он раскается и исправится», «пока он не распоясался настолько, что его собрались посадить в тюрьму, но тут он удрал». Как сообщает тот же Манлий со слов Меланхтона, от подобной участи Фаусту пришлось спастись и в Нюрнберге.

Если в представлении ученых и гуманистов типа Тритемия, Муциана Руфа или Бегарди Фауст был лжеученый, самозванец и шарлатан, то с точки зрения лютеранской церковной ортодоксии он заслуживал осуждения прежде всего как нечестивый грешник, стремящийся к запретным знаниям, занимающийся чернокнижием и творящий с помощью дьявола мнимые и соблазнительные чудеса.

Рационалистическая критика католического культа святых, мощей и реликвий, опиравшегося на веру в чудеса, совершаемые святыми при жизни или после смерти с помощью божества (то есть на церковную магию), не распространялась у Лютера и его последователей на веру в дьявола и на возможность чудес, совершаемых с его помощью (так называемую черную магию). В своих сочинениях, в особенности в «Застольных беседах», Лютер не раз говорит о дьяволе, о его власти над человеком, об искушениях, которые он ему готовит, и о необходимости бороться с этими искушениями верой в Христа; притом эти искушения дьявола понимаются им отнюдь не в переносном (аллегорическом) смысле греховных душевных помыслов, а в прямом, реальном значении присутствия злого существа, с которым верующий ведет непрестанную борьбу. «Власть дьявола, — объяснял Лютер, — гораздо сильнее, чем мы думаем, и только перст божий может помочь верующим противиться ему». «Дьявол хотя и не доктор и не защищал диссертации, но он весьма учен и имеет большой опыт; он практиковался и упражнялся в своем искусстве и занимается своим ремеслом уже скоро шесть тысяч лет. И против него нет никакой силы, кроме одного Христа». «Дьявол подобен птицелову, который ловит и заманивает птиц; потом он им всем сворачивает шею и душит их, оставляя из них немногих; но тех, кто поет его песенку, он жалует, сажает их в клетку, чтобы они служили приманкой для поимки других... Поэтому кто хочет противиться

Сатане, должен быть хорошо вооружен, имея всегда броней и панцирем слово божие и молитву»¹⁹.

Можно думать, что немецкий реформатор в молодые годы страдал в прямом смысле галлюцинациями. Так, он рассказывает, что «дьявол сопровождал его на прогулках в трапезной монастыря, мучил и соблазнял его. С ним были один или два дьявола, которые преследовали его, и были это видимые дьяволы (*visirliche Teufel*), и когда они не могли одолеть его сердце, они нападали на его голову»²⁰. В этом смысле для духа ортодоксального лютеранства характерно более позднее по своему происхождению апокрифическое сказание, будто дьявол явился искушать Лютера, когда он переводил Библию, скрываясь от преследования папистов в замке Вартбург в Тюрингии, и реформатор бросил в него чернильницей: темное пятно на штукатурке Лютеровой кельи долгое время считалось чернильным пятном и было по кусочкам выскоблено верующими, посещавшими это памятное место.

Если для католической церкви XVI—XVII веков характерны жестокие преследования и массовые казни еретиков, то церковь протестантская в это время переживала страшную эпидемию ведовских процессов: казни ведьм, под пытками признававшихся в сношениях с дьяволом, — частью знахарок и колдуний, частью истерических женщин, уверовавших в реальность своих вынужденных показаний, а часто и просто невинных жертв этого массового религиозного психоза. Лишь немногие более просвещенные люди, как Иоганн Вир или Августин Лерхеймер, решались во второй половине XVI века выступать против ведовских процессов, но и те не сомневались в существовании черта и в возможности основанного на его помощи колдовства.

Именно в представлениях этой протестантской среды нигромантия (то есть черная магия) Фауста должна была превратиться в договор с дьяволом. Характерно, что и Лютер и Меланхтон считают чернокнижника Фауста орудием нечистой силы. Меланхтон сопоставляет его с библейским Симоном-магом: Фауст, подобно этому последнему, «пытался в Венеции взлететь на небо, но жестоко расшибся». Все упоминания о Фаусте у Меланхтона, записанные от него непосредственно (1549) или через Манлия (1563), приписывают этому чернокнижнику «чудеса магии», совершенные с помощью дьявола: в Венеции он пытался летать, в Вене «пожрал другого мага, которого

спустя немного дней нашли в каком-то месте»; Фауст хвастал, что своими чарами помог императору одержать победу над французским королем в Италии; его повсюду сопровождал пес, «под личиной которого скрывался дьявол». Запись Манлия содержит и классический рассказ о гибели Фауста, позднее неоднократно повторявшийся в других источниках.

Как безбожник, Фауст для Меланхтона и в моральном отношении сомнительная личность: он был, «помимо всего прочего, негоднейшим вертопрахом и вел столь непристойный образ жизни, что не раз его пытались убить за распутство». Обычно кроткий Меланхтон в рассказе Манлия называет Фауста «гнусным чудовищем и зловонным вместилищем многих бесов». Эти слова повторяет просвещенный лютеранский богослов Лерхеймер, ученик Меланхтона, отвергающий как клевету, оскорбительную для памяти учителей Реформации, рассказ народной книги о том, что Фауст был профессором в лютеровском Виттенберге. «Как можно поверить, что человека, которого Меланхтон называл зловонным вместилищем многих бесов, университет произвел не только в магистры, но даже и в доктора теологии? Ведь это навсегда запятнало и опозорило бы и эту степень и это почетное звание!» «Ни дома, ни двора у него ни в Виттенберге, ни в каком ином месте никогда не бывало, жил он как бездомный бродяга, пьянствовал и чревоугодничал, выманивая деньги своими мошенническими фокусами». Отметим в этом высказывании социальный момент: Фауст для Лерхеймера был не солидный профессор, не цеховой ученый, а странствующий школяр демократического типа, хотя и пытался, по-видимому, подняться выше своего ранга.

Известную симпатию к Фаусту можно искать в других социальных кругах, и прежде всего среди его многочисленных адептов. Мы знаем его покровителей в дворянских кругах: в Эрфурте это дворянин Вольфганг фон Денштедт, в доме которого «под Якорем» (Zum Enker) он жил, согласно показанию «Эрфуртской хроники», воспроизведенному народной книгой 1590 года; в Франконии — Франц фон Зиккинген и дружественная последнему семья Гуттенов, близкий Гуттенам юрист Даниэль Штибар — вюрцбургский патриций и член магистрата города, епископ Бамбергский Георг III, по-видимому, также архиепископ Кельнский Герман де Вид, отпавший от католической церкви, барон Герман ван Бронкхорст в Гельдерне, а в конце

жизни Фауста — семья рыцарей фон Штауфен в Брейсгау, на верхнем Рейне. Среди владетельного дворянства, в особенности франконского, в кругу людей, связанных между собою (как показывают исторические документы) семейными и дружескими отношениями и зараженных, подобно Зиккингену и Штауфенам, отчасти в силу некоторой образованности, модным вкусом «ко всему мистическому», Фауст славился в особенности своими гороскопами и удачными предсказаниями. Это отразилось, в соответствии с действительностью, и в народной книге (гл. 18), которая, конечно, приписывает успех его астрологической «практики» непосредственной помощи его демонического спутника.

Характерно, однако, что, в отличие от своих более счастливых и знаменитых соперников вроде Агриппы Неттесгеймского, Фауст, если судить только по документальным сведениям, не подымается в общественном отношении выше мелкого городского дворянства и бюргерского патрициата, имперских рыцарей и мелких феодальных князей. Покровительство вольнодумствующих князей церкви, епископа Бамбергского и архиепископа Кельнского, знаменует вершину его общественной карьеры. Сообщения о его пребывании при дворе императора, французского короля и других более крупных государей имеют легендарный или исторически недостоверный характер.

Необходимо отметить еще две социальные группы, не засвидетельствованные прямым образом в исторических документах, но занимавшие, несомненно, существенное место в бытовом окружении исторического Фауста и сыгравшие большую роль в последующем превращении его истории в легенду. Это, с одной стороны, студенческие круги, с которыми Фауст неизменно связан в литературных отражениях легенды; с другой стороны, те широкие народные массы, мелкие горожане (торговцы, ремесленники) и крестьяне, которые выступают как зрители, слушатели и участники, одним словом — как активный социальный фон его чудесных приключений.

Был ли Фауст профессором в Эрфурте, Виттенберге, Ингольштадте, Гейдельберге, то есть получил ли он право читать лекции в тех университетах, с которыми его связывает история и легенда, решить невозможно: во всяком случае, в официальных документах этих университетов такой факт не зарегистрирован. Однако не случайно Фауст в народной книге постоянно предстает в окружении сту-

дентов, которые являются его учениками, адептами, собеседниками и собутыльниками, а народная книга Видмана отсылает нас к записям, циркулировавшим в студенческой среде, как к одному из прямых источников своего рассказа. Любопытность, соединенная с легковерием, свободомыслие и самостоятельные поиски истины за гранями дозволенного схоластической богословской премудростью, свобода от моральных предрассудков и вольные нравы характерны для этой среды. К ней принадлежали (хотя и в более высоком смысле) и прославленный кружок эрфуртских гуманистов, авторов «Писем темных людей» (1515—1517), и, позднее, английский драматург Кристофер Марло, в гениальной обработке которого образ Фауста сделался выражением духовных устремлений и душевной трагедии людей этого типа. Лютер и представители лютеранской ортодоксии одинаково обличали как гуманистов, так и людей, подобных Фаусту, в эпикуреизме, тщеславии и умственной «дерзости», видя в них жертвы дьявольских соблазнов. Но в представлении адептов из этой студенческой среды, участников не только магических «опытов» Фауста, но и его дружеских пирушек, образ Фауста принимал черты смелого и бесстрашного искателя тайных знаний и запретных путей. Это восприятие личности Фауста отразилось наиболее ярко в «Эрфуртской хронике» и в основанных на ней дополнительных главах народной книги 1590 года, в особенности в замечательном рассказе о том, как Фауст читает в университете лекцию о Гомере и по просьбе студентов вызывает тени героев древности.

С народной средой исторический Фауст был связан, как мы видели, реальными условиями жизни странствующего школяра. Народная книга неоднократно показывает нам своего героя не только при княжеских дворах, на пышных празднествах и пиршествах, но также на постоянных дворах и в городских трактирах, где его действительно видели в свое время Тритемий и Муциан Руф, в крестьянских харчевнях, на ярмарках и просто на большой дороге, потому что, по наивному сообщению Шписа, «у доктора Фауста был обычай, что он ни верхом, ни в повозке, а только пеший являлся туда, куда его звали» (гл. 50): характерная социальная черта, прочно сохранившаяся в традиции народных рассказов о Фаусте, но мало подходящая для чародея, который мог легко переноситься с места на место по воздуху.

В этих рассказах Фауст изображается с добродушным, порою грубоватым народным юмором, характерным для немецких шванков, но без всякого осуждения, скорее даже с некоторой симпатией к его мастерству и проворству, как рассказывается и о проделках (тоже не всегда невинных) другого народного героя — Тиля Эйленшпигеля. На Фауста в устной традиции постепенно переносятся, как это происходит и с Тилем, различные бродячие анекдоты фольклорного происхождения, рассказывавшиеся ранее или одновременно и о других подобных кудесниках. Мы знаем эти анекдоты преимущественно в письменных вариантах ученых современников, писавших о магии, — Иоганна Вира (1568), Андреаса Хондорфа (1568), Бенедикта Аретия (1575), Вольфганга Бютнера (1576), Августина Лерхеймера (1585) и др., но это отнюдь не значит, что они только переписывались из одной книги в другую, как нередко склонны были думать немецкие филологи.

Письменные записи фольклора являются лишь свидетельствами живой фольклорной традиции, о существовании которой говорят и перенесение популярного анекдота с одного исторического или вымышленного лица на другое, и частые контаминации традиционных сюжетов, и их видоизменения и варианты, и обесмысление отдельных непонятных подробностей — явления, с которыми мы сталкиваемся неоднократно при сопоставлении народной книги с более ранними письменными источниками.

Эта непрерывно растущая с середины XVI века фольклорная традиция свидетельствует о том, что Фауст становится не только популярным, но и любимым героем народной легенды, гораздо более близким народному воображению, чем его ученые и знатные соперники вроде Агриппы Неттесгеймского или аббата Тритемия. Уже в 1561 году Конрад Гесснер констатирует «особую известность», которую снискал себе «не так давно скончавшийся Фауст». Автор «Циммерской хроники», писавший около 1565 года, то есть примерно через четверть века после смерти Фауста, говорит, что «этот Фауст за свою жизнь совершил так много чудесных дел, что их хватило бы на сочинение целого трактата». Еще через полстолетия, в 1602 году, вскоре после выхода народной книги, Филипп Камерарий, отец которого Иохим в 1536 году знал Фауста лично, писал об этом «маге и шарлатане, запечатлевшемся в памяти наших отцов», что «в народе почти нет человека,

который не мог бы привести какого-либо примера, свидетельствующего о его искусстве».

Еще при жизни Фауста ходили рассказы о его чудесных проделках, сопровождаемые темными слухами о связи с нечистой силой. Слухи эти, обычные в отношении людей его профессии, поддерживались, не без намерения, его собственным поведением, бахвальством сверхъестественными знаниями и памятью, способностью творить чудеса (Тритемий), помощью, будто бы оказанной императору (Меланхтон), и т. п. Невинная шутка с чужеземными птицами, как уже было сказано, могла позднее припомниться суеверному Гасту как чертовщина; дрессированная собака, о которой рассказывают Гаст и Меланхтон — Манлий, по примеру того, что уже говорилось о других кудесниках, — показаться личиной дьявола. Даже просвещенный Вир приводил позднее (1568), когда связь кудесника Фауста с чертом была уже для всех несомненна, в качестве доказательства его вины случай с доктором Иоганном Дорстеном, капелланом в городе Батенбурге, человеком «добрейшим и простодушнейшим», которому Фауст открыл «чудодейственное средство снимать бороду без бритвы», в результате чего у него «не только волосы выпали, но заодно сошла и кожа с мясом». Еще более убедительным показалось ему, что, встретив одного знакомого человека со смуглым цветом лица и черной бородой, Фауст сразу же сказал ему (вероятно, не без умысла): «До того ты похож на моего куманька, что я даже посмотрел тебе на ноги, не увижу ли длинных ногтей».

К ранним рассказам о чудесах Фауста относится и анекдот о том, как, обидевшись на негостеприимный прием, оказанный ему в монастыре, он насрал монахам «неистового беса» (Poltergeist), от которого монастырской братии «не было покоя ни днем, ни ночью». Анекдот этот встречается в разное время у Гаста (1548) и в «Циммерской хронике» (около 1565 года), в последней — с локализацией в монастыре Люксгейм в Вогезах. Он имеет фольклорное происхождение и широкое распространение в средневековой литературе.

Решающим импульсом для дальнейшего развития легенды явился рассказ о гибели Фауста, унесенного дьяволом в ад за его грехи. Исторический Фауст умер около 1540 года. В 1536 году Иоахим Камерарий пишет о нем своему другу Даниэлю Штибару в Вюрцбурге, где Фауст в это время постоянно встречается со своим адептом.

В 1539 году врач Филипп Бегарди, рассказывая о похождении Фауста, еще не упоминает о его смерти. Иоганн Вир (1568) относит его деятельность ко времени «незадолго до 1540 года». «Циммерская хроника» упоминает о его смерти после 1539 года. Гаст, знавший Фауста лично, первый из современников говорит о нем как об умершем в 1548 году.

Французская исследовательница Женевьева Бьянки высказывает предположение, что Фауст погиб в результате какой-нибудь неожиданной катастрофы, поразившей воображение современников, например, «взрыва его лаборатории»²¹. Эрих Шмидт вспоминает внезапную смерть Парацельса во время пирушки от апоплексического удара, также вызвавшую толки²². Во всяком случае, уже Гаст рассказывает о том, что «злосчастный погиб ужасной смертью, ибо дьявол удушил его. Тело его все время лежало в гробу ничком, хотя его пять раз поворачивали на спину», — в дальнейшем устойчивая черта легенды, основанная на народных суевериях. Но классическую форму рассказу о гибели Фауста дает, как уже было сказано, Меланхтон в переложении Манлия, за которым следуют другие лютеранские авторитеты по вопросам чернокнижия — Вир (1568), Хондорф — с прямой ссылкой на Манлия (1568), Лерхеймер (1585; подробнее, со ссылкой на Меланхтона — 1597), Филипп Камерарий — со ссылкой на Вира (1602).

Согласно версии Меланхтона — Манлия, Фауст погиб в одном селении в Вюртемберге. По-видимому, подразумевается Книтлинген, место его рождения, — локализация, подтверждаемая в более позднее время местным преданием. Большей вероятностью отличаются, однако, сведения «Циммерской хроники», согласно которой Фауст умер в старости в городе Штауфене в Брейсгау, где он проживал в течение последних лет своей жизни. Известие это соответствует другим многочисленным указаниям на связь Фауста в эти последние годы с рейнскими областями, где у него было много адептов среди местного дворянства. Составитель хроники также передает как слух, что Фауст «погиб ужасной смертью»: «Многие полагали, основываясь на различных свидетельствах и рассказах, что нечистый, которого он всегда называл куманьком, умертвил его».

Народная книга Шписа переносит место трагической кончины своего героя, в соответствии с общей тенденцией

составителя, в деревню Римлих в окрестностях Виттенберга (гл. 67). Лерхеймер выступает со своей стороны в защиту локализации своего учителя Меланхтона, то есть локализации в Вюртемберге, а не в Виттенберге, видя в этом смешении созвучных географических названий лишнее доказательство невежества автора народной книги. По сообщению Лерхеймера, названной этим автором деревни в окрестностях Виттенберга не имеется. Позднее, по сведениям путешественников, говорили, будто Фауст погиб в деревне Праттау близ Виттенберга.

Как уже было сказано, лютеранские ревнители веры следуют авторитетному примеру Меланхтона — Манлия не только в своих проклятиях Фаусту как чернокнижнику, продавшему душу дьяволу: они повторяют его и в своих рассказах о чудесах знаменитого чародея. Так, вслед за Меланхтоном они сообщают известие о неудачном полете Фауста в Венеции и сопоставляют его с Симоном-магом (Мейгериус, 1587) или рассказывают анекдот о двух магах, которые в Вене пожрали друг друга (Хондорф, 1568). Лерхеймер, полемизируя с народной книгой Шписа, сознательно опирается на традицию Меланхтона — Манлия, повторяя все рассказы последнего; точно так же поступает Бютнер в компилятивном «Собрании достопамятных историй и примеров» («Epitome Historiarum», 1576)²³.

Студенческая традиция, по свидетельству «Эрфуртской хроники», приурочила к Эрфуртскому университету рассказ о том, как Фауст показал студентам тени героев древности (уже около 1560 года). Тот же рассказ в более позднее время локализуется в Виттенберге, где событие это происходит в присутствии знатных особ и вызывает осуждение Лютера (Бютнер, 1576). В дальнейшем он переносится и в городскую среду, в Нюрнберг (Станислав Сарницкий, 1587).

Но клерикальная лютеранская литература 1570—1580-х годов, непосредственно предшествующая народной книге Шписа, содержит и новые темы, более демократического характера, почерпнутые из устной народной традиции, из бродячих анекдотов фольклорного типа, комических шванков, которые рассказывались прежде о колдовских проделках других, иногда безымянных, иногда носящих забытое имя, бродячих школяров и чернокнижников низшего социального ранга. Еще Лютер в своих «Застольных беседах» любил приводить подобные рассказы фольклорного

происхождения для морального назидания, как предостережение против обольщений дьявола. Из «ученых» трактатов богословского характера, написанных против ведовства, рассказы эти попадают в обширные компиляции, преследовавшие одновременно с обличительными, несомненно, и развлекательные цели и пользовавшиеся потому известной популярностью, вроде анонимного «Зрелища колдовства» (1586)²⁴ или несколько раз переиздававшейся «Epitome Historiarum» Вольфганга Бютнера. В этих трактатах и компиляциях мы находим уже с приурочением к Фаусту широко распространенный анекдот о том, как чернокожничек продает табун лошадей или стадо свиней, которые у водополя превращаются в связки соломы, и продолжающий его другой анекдот, как рассерженный покупатель (или заимодавец, обычно еврей), нечаянно вырвав ногу у притворившегося спящим продавца (или должника), в страхе обращается в бегство, не получив обратно своих денег (Аретий, 1575); или шванк о чародее, который умиротворяет раскричавшихся в трактире пьяных крестьян, с помощью своих чар заставляя их сидеть неподвижно с открытыми ртами (Веккер, 1582, и Лерхеймер, 1585). Рассказывается о том, как Фауст проглотил уже не другого мага, а мальчишку, плохо прислуживавшего ему в трактире, запив его кадкой воды, а потом несчастного нашли в углу комнаты, за печкой, совершенно промокшего (Лерхеймер, 1582). Упоминаются неоднократно его волшебные полеты по воздуху (Бютнер, 1576); в частности, как в народной книге, он совершает такой полет, чтобы угостить своих спутников вином из погреба епископа Зальцбургского, и заставшего его за этим делом келаря сажает в лесу на вершину сосны (Лерхеймер). Назойливых гостей он потчует виноградом, вырастающим из крышки стола, и отуманивает их разум, так что они хватают друг друга за носы, думая, что держатся за сочную виноградную кисть (Филипп Камерарий, 1602).

Существуют и анекдоты местного характера: о полете Фауста верхом на винной бочке из ауэрбаховского погребка в Лейпциге, приуроченный значительно более поздней традицией к 1525 году, или о том, как он проезжал в Эрфурте по узкому переулку, до сих пор носящему его имя, верхом на огромном бревне, в которое впряжено было четыре коня, когда же повстречавшийся ему августинский монах (предание отождествило его с Лютером) заклил его

именем божьим, то бревно обратилось в соломинку, а кони — в петухов.

Эта фольклорная традиция, распространявшаяся устным и письменным путем, была почти целиком использована составителем первой народной книги о Фаусте²⁵.

3

Народная книга о Фаусте вышла в свет во Франкфурте-на-Майне в 1587 году в издании книгопродавца Иоганна Шписа. Франкфурт, как сообщает Царнке²⁶, был в это время главным центром по изданию популярной повествовательной литературы (так называемых народных романов). Издательство Шписа тоже печатало такую литературу одновременно с книгами богословского характера в духе ортодоксального лютеранства. Эти две тенденции, развлекательная и поучительная, определили и содержание народной книги о Фаусте.

В посвящении к своему изданию Шпис ссылается на «всемирно известное пространное предание (Sage) о разных похождениях доктора Фауста, знаменитого чародея и черно-книжника», которое существует уже много лет, и «повсюду на собраниях и пирушках люди любопытствуют и толкуют о судьбе упомянутого Фауста». Рассказывают о нем и «некоторые новейшие историки» (под ними Шпис, очевидно, понимает ученых богословов вроде Лерхеймера, Вира и т. п.), однако в связной форме, «по порядку», до сих пор никто еще не излагал его историю. В результате расспросов издатель получил текст этой истории от «одного доброго знакомого из Шпейера» и теперь печатает его «в назидание всем христианам, как устрашающий пример дьявольского соблазна на пагубу тела и души».

С другой стороны, в последних главах книги сообщается, будто Фауст, завещав свое имущество ученику своему и слуге (фамулусу) Кристофу Вагнеру, который был его помощником в делах черной магии, разрешил ему после его смерти «записать и изложить» его жизнь и деяния «в виде истории» (гл. 61), что Вагнер в дальнейшем и сделал (гл. 68). Кроме того, после смерти Фауста была якобы найдена другая книга, содержащая «эту историю», составленную им самим «целиком, кроме его кончины», которая была добавлена присутствовавшими при этом событии «студентами и магистрами» (гл. 68).

Пространное заглавие народной книги Шписа поддерживает фикцию, будто она извлечена большей частью «из его [Фауста] собственных посмертных сочинений».

Ссылка на «источник», восходящий одновременно и к самому Фаусту и к его верному ученику Вагнеру, единственному свидетелю всех его тайных дел, представляет, разумеется, обычный уже в средневековой литературе прием подтверждения авторитетности и исторической достоверности вымышленного текста. Однако в книге Шписа встречаются также ссылки на другие источники, может быть, более реальные. Так, путешествие Фауста по звездам (гл. 25) написано в форме письма, будто бы адресованного его «доброму приятелю, Ионе Виктору, медику в Лейпциге», который учился с ним вместе в Виттенберге (этот медик упоминается как действующее лицо и в народной книге о Вагнере и в позднейшей редакции Видмана). Путешествие Фауста в ад (гл. 24) также рассказано было самим чародеем, «и это писание было найдено после его смерти на листке, написанном им собственноручно и вложенном в книгу, в которой он и оставался». «Жалобы» Фауста перед смертью на свою горемычную долю, которых в книге приводится три, параллельные по содержанию (гл. 63, 64 и 66), будто бы были записаны им самим, «для того, чтобы не позабыть их» (гл. 63). В рассказе «об ужасной, устрашающей кончине доктора Фауста», составленном свидетелями этой кончины, «студентами и магистрами» (гл. 67 и 68), особо выделена его предсмертная речь, озаглавленная по-латыни «*Oratio Fausti ad Studiosos*» (гл. 68). Вполне вероятно, что и в этих случаях мы имеем дело с таким же литературным вымыслом, подтверждающим «достоверность» наиболее чудесных происшествий книги. Однако возможно также, что интерес к «истории» Фауста вызвал спекуляцию его мнимыми автографами, которые распространялись в рукописных копиях в университетской среде (как впоследствии приписывается Фаусту книга магических заклинаний «*Fausts Höllenzwang*»). Эти мнимые автографы и были началом литературной обработки отдельных эпизодов сказания, использованной составителем первой народной книги.

В пользу последнего предположения говорит и свидетельство Г.-Р. Видмана, автора более поздней обработки народной книги о Фаусте (Гамбург, 1599), содержащей ряд эпизодов, которые отсутствуют в книге Шписа. В латинском посвящении к этому изданию Видман критикует сво-

его предшественника за то, что сочинение его было составлено несколько поспешно и не содержит «всей истории». «Хотя повести и рассказы о дерзком и безбожном муже Иоганне Фаусте, — поясняет Видман, — произошли и имели место много лет назад и о них было немало толков среди людей, тем не менее до сих пор они еще не существуют в правильном виде, так как в течение долгого времени они находились под спудом у студентов, и если и были извлечены поспешным образом из писем тех, кто окружал Фауста, как-то Томаса Вольхальта, Томаса Хамера, Кристофа Хейлингера, Каспара Мойра, Фридриха Бронауера, Габриэля Реннера, Иоганна Виктора и др., писавших о том своим друзьям и знакомым, как и сам доктор Фауст приказал своему слуге, которому он завещал свое добро и наследство, Иоганну Вейгеру по имени, усердно описать все, касающееся его деяний, жизни и поведения, однако все же правдивая история названного Фауста до сих пор еще не выходила в свет в правильном виде». Теперь же эта «безусловно правдивая история» находится в руках Видмана «в правильном оригинале» (*die recht wahrhafte Historia, im rechten Original*), и он печатает ее в таком виде для предостережения и в назидание читателю.

В дальнейшем течении повествования Видман в ряде эпизодов ссылается на названные им источники — на свидетельство ученика Фауста, которого, в отличие от Шписа, он называет не Кристофом Вагнером, а Иоганном Вейгером, и на записи и письма названных выше лиц: например, в гл. IV — на магистра Томаса Вольхальта из Торгау, в гл. 26 и 27 — на письмо саксонца, магистра Каспара Мойра из Лора к двум его эрфуртским друзьям, и т. д.

Такие точные указания на имена и местожительство «свидетелей» вряд ли могут быть целиком вымышленными: они подтверждают предположение о существовании апокрифических письменных источников, которыми пользовались составители народной книги; источники эти возводили себя к лицам из ближайшего окружения исторического Фауста, преимущественно ученым людям, «студентам и магистрам», и ссылались на авторитет этих мнимых свидетелей и участников описываемых происшествий.

Вопрос об источниках народной книги о Фаусте весьма существенно подвинулся благодаря открытию в конце XIX — начале XX века трех ранее неизвестных рукописей, непосредственно связанных с предысторией этой книги.

В 1892 году библиотекарь Густав Мильхзак опубликовал открытую им в Вольфенбюттельской библиотеке рукопись XVI века, представляющую вариант печатной народной книги Шписа. Текст вольфенбюттельской рукописи весьма близок к тексту народной книги, но вместе с тем в деталях он отклоняется от него так, что заставляет предполагать для них общий более ранний письменный источник. В рукописи есть место, отсутствующее в народной книге, содержащее пророчество о Варфоломеевской ночи (1572); использование в обеих редакциях, рукописной и печатной, некоторых ученых публикаций того времени заставляет отнести этот общий источник к концу 1570-х годов.

В предисловии, которое не совпадает с предисловием Шписа, составитель называет свою «историю» «переводом» (Dolmetsch); по «многократным просьбам» своих будущих читателей он «перевел» историю безбожного чародея «с латинского языка на немецкий». «Думается мне, — пишет он, — что она до сих пор никогда еще не появлялась на немецком языке». Ссылки на латинские источники, нередко вымышленные, также обычны в средневековой литературе: латинский источник в глазах средневекового читателя подымал «ученый» авторитет книги. Однако рассуждение переводчика о том, по каким причинам до сих пор никто не решался обнародовать на немецком языке «соблазнительную» историю походов безбожного Фауста, могло соответствовать вполне реальным соображениям цензурного порядка; а ряд неуклюжих латинизмов, отмеченных исследователями в тексте книги, хотя и не столь необычных у писателей XVI века, может быть подтверждает предположение некоторых немецких исследователей о существовании латинского первоисточника народной книги²⁷. Тем не менее вопрос о существовании латинского «Фауста» и в настоящее время остается спорным.

Из двух дополнительных эпизодов, содержащихся в вольфенбюттельской рукописи и отсутствующих у Шписа, один (гл. 62) представляет особый интерес. Он имеет заглавие: «О человеке, который находился в плену в Турции, как жена его вышла замуж, и доктор Фауст ему о том сообщил и уладил это дело». Глава эта является вариантом широко распространенного в средневековой литературе рассказа о неожиданном возвращении мужа, находившегося в долголетней отлучке, в плену или в путешествии, в день свадьбы его мнимой вдовы с другим

человеком («муж на свадьбе своей жены»). Возвращение мужа в рассказах этого рода почти всегда совершается чудесным образом: здесь — с помощью Мефистофеля, по желанию Фауста, дружившего в школьные годы с пленным дворянином. Характерно перенесение на популярную личность кудесника Фауста широко распространенного «бродячего сюжета» — по признаку чудесного характера возвращения, которое во многих версиях этого сказания совершается с помощью колдовских чар. Об источниках этого рассказа свидетельствует еще то обстоятельство, что дворянин отправляется «в Турцию и в Святую землю» по обету, что было понятно в эпоху крестовых походов, когда этот сюжет получил широкое распространение в европейских литературах, а не во времена Фауста. Примечательно, что эпизод этот, отсутствующий у Шписа, имеется у Видмана (ч. II, гл. 20). Это обстоятельство доказывает, что Видман действительно располагал для дополнительных глав своей книги источниками, независимыми от Шписа и восходящими к общему прототипу рукописной и печатной редакции.

Таким образом, публикация Мильхзака раздвинула перспективу литературной истории народной книги в ее первоначальной рукописной форме. Одновременное открытие Вильгельмом Мейером в рукописном сборнике 1575 года, хранившемся в библиотеке Карлсруэ, четырех «Нюрнбергских рассказов о Фаусте»²⁸ явилось убедительным свидетельством в пользу существования устной традиции легенды, также отложившейся в дальнейшем в народной книге.

Составитель этого сборника Кристоф Россхирт Старший, нюрнбергский гражданин, учился в Виттенберге в 1536—1542 годах, во времена Лютера и Меланхтона, потом, по возвращении на родину, служил учителем при церкви св. Себастьяна и умер в своем родном городе в 1586 году. Составленный им около 1575 года сборник предназначался, по-видимому, для семейного чтения. Он иллюстрирован собственными картинками составителя и простенькими гравюрами, вырезанными из популярной назидательной книги «Цветы добродетели», и содержит, кроме серьезной дидактической литературы (копия «Застольных бесед» Лютера и др.), ряд занимательных и поучительных рассказов, значительную часть которых составляют анекдоты о знаменитых чернокнижниках (например, об Альберте Великом и др.).

Россхирт включил в свой сборник четыре рассказа «о докторе Георгии Фаусте, чернокнижнике и чародее» («Vom Doctor Georgio Fausto dem Schwarzkünstler und Zauberer»), два первых — в двух редакциях, краткой и распространенной. В первом рассказе Фауст угощает своих друзей роскошными яствами со свадебного стола английского короля; по желанию гостей они вместе совершают воздушный полет на королевскую свадьбу, попадают в тюрьму как соглядатаи и с помощью Фауста спасаются по воздуху, держась за волшебное полотенце. Второй рассказ содержит известный анекдот о еврее-заимодавце и вырванной ноге, третий — о проданных свиньях, обратившихся на водопое в связки соломы. В четвертом повествуется о последней ночи, которую Фауст проводит в трактире, и о его гибели, в соответствии с легендой; в рассказ введен эпизод о столкновении Фауста с пьяными крестьянами, которые по слову чародея остаются сидеть с открытыми ртами. Все эти анекдоты засвидетельствованы в различных вариантах в народной книге о Фаусте (гл. 37—39, 42—43) и в предшествующей литературе как о нем, так и о других чернокнижниках. В первом и последнем мы имеем контаминации двух разных сюжетов, что характерно для устной традиции; такую же контаминацию содержит в последнем случае и более поздний рассказ Лерхеймера о гибели Фауста. Наличие двух разных редакций одного анекдота показывает, что Россхирт свободно пересказывает слышанное.

Первый рассказ Россхирта отнесен к Ингольштадту, где Фауст в то время «читал лекции студентам по философии и хиромантии», — обстоятельство, показывающее, что та же локализация у Видмана имела устную традицию. Такой же характер имеет изречение Фауста перед волшебным полетом: «Помоем руки в Англии, а вытрем их в Ингольштадте», которое с другим приуроченьем приводится Бютнером (1576): «Ну, теперь, поевши, вымойте руки [в Гальберштадте], а вытрем мы их уже в Любеке».

Второй рассказ (о еврее-заимодавце) приурочен к франкфуртской ярмарке; действие третьего происходит в трактире в Бамберге и разукрашено многими бытовыми деталями (хозяин и хозяйка трактира участвуют в покупке стада свиней, которое Фауст уступает им по более дешевой цене за наличный расчет); в четвертом — место гибели Фауста не названо. Любопытно, что имя Фауста у Росс-

хирта не Иоганн (как в народной книге и в большинстве позднейших источников), а Георгий, как в первых документальных свидетельствах. Несомненно, что Россхирт не привез эти рассказы из Виттенберга, а пользовался какой-то местной (южной) и, во всяком случае, устной традицией. Его записи являются свидетельством устного распространения фольклорной версии сказания в городской среде.

Третья публикация принадлежит историку литературы Зигфриду Шаматольскому. Она устанавливает литературный источник так называемых эрфуртских глав, являющихся дополнением третьего издания народной книги Шписа (1590)²⁹. Из пяти глав, рассказывающих о пребывании Фауста в Эрфурте³⁰, первые две повествуют о том, как он читал лекции в университете: во время лекции о Гомере он показывает своим слушателям героев древности и в споре с другими профессорами берется «обнародовать» потерянные сочинения Теренция и Плавта. О пребывании Фауста в Эрфурте сообщает гуманист Муциан Руф в 1513 году; похвалы Фауста, касавшиеся других древних авторов, Платона и Аристотеля, слышал Тритемий. Лерхеймер, как и другие современники, объяснял такую чудесную ученость и память помощью дьявола. Как мы уже говорили, эти рассказы возникли, вероятно, в университетской среде и характерны для гуманистических интересов Эрфуртского университета.

Две последующие главы имеют бытовой характер; они рассказывают о веселой жизни Фауста в Эрфурте на Слесарной улице, в доме «под Якорем», принадлежавшем одному дружески расположенному к Фаусту дворянину, и о том, как он забавлял этого дворянина и его друзей различными волшебными проделками (полет по воздуху в одну ночь из Праги в Эрфурт, роскошный пир с яствами, доставленными духами из далеких стран). Во второй из этих глав особенно важен эпизод, когда Фауст выбирает себе в слуги духа «самого проворного» — того, кто «быстр, как мысль человека». Сцена испытания духов войдет в дальнейшем из народной книги, минуя трагедию Марло, в немецкую народную драму и кукольную комедию и оттуда в «Фауста» Лессинга.

Последняя глава содержит рассказ о неудачной попытке одного августинского монаха, доктора Клинга, наставить Фауста на путь истины и заставить его отречься от дьявола; попытка эта не имела успеха и закончилась

тем, что ректор университета и городской совет изгнали нераскаянного грешника из Эрфурта.

Более краткое изложение тех же фактов дает значительно позже эрфуртский магистр Мотчман в своей книге, посвященной ученым древностям Эрфурта («Erfordia literata», 1735). Можно было бы предположить, что Мотчман пересказывает народную книгу, хотя сам он ссылался на более раннюю эрфуртскую хронику. Эта рукописная хроника была открыта и в частях, касающихся Фауста, опубликована Шаматольским («Chronica von Thüringen und der Stadt Erfurt»). Она составлена в середине XVII века магистром Захарием Хогелем Вторым (1611—1677). По своему тексту она настолько близко совпадает с эрфуртскими главами, что либо заимствована из них, либо имеет с ними общий, более ранний источник. Шаматольский установил, что такой источник действительно существовал, хотя и не дошел до нас: это «Эрфуртская хроника» Килиана Рейхмана, составленная в 1550-х годах и продолженная затем его шурином Вамбахом.

Монах-августинец доктор Клинг — лицо историческое. Он был известен как яростный противник лютеранства и умер в 1556 году. Дом «под Якорем» на Слесарной улице существует в Эрфурте до сих пор. Его владельцем был в то время дворянин Вольфганг фон Денштедт. Хогель называет его папистом (то есть католиком) — отсюда связь его семьи с доктором Клингом. Как установил Шаматольский, Вамбах совершил в 1556 году (то есть в год смерти доктора Клинга) путешествие в служебных целях из Эрфурта в Шмалькальден в обществе некоего дворянина Георга фон Денштедта. Весьма вероятно предположение Шаматольского, что от этого дворянина, члена семьи Вольфганга фон Денштедта, Вамбах и услышал записанные им рассказы о приключениях Фауста в доме «под Якорем» и о докторе Клинге, уже разукрашенные устным преданием.

Редактор издания 1590 года, может быть сам Шпис, дополнил свои сведения о Фаусте из этого литературного источника.

Народная книга Шписа состоит из 68 глав и разделена на три части. Первая часть открывается историей жизни Фауста, от его рождения до отпадения от бога и договора с дьяволом (гл. 1—8); заключительные главы третьей части, образующие самостоятельный раздел, повествуют о его гибели по истечении срока договора (гл. 60—68).

Эта биографическая рамка образует завязку и развязку романа, между которыми нанизана цепь эпизодов жизни и деяний Фауста в течение 24 лет, которые отмерены ему договором. Первые две части содержат «ученые» беседы Фауста с Мефистофелем, «его духом» («диспуты» и «вопросы», как называет их составитель), об аде и злых духах, о сотворении мира и его устройстве (космогония и космология, астрономия и метеорология в средневековом богословском освещении); за ними следуют «путешествия» Фауста — сперва в ад и в звездные сферы (по толкованию автора — воображаемые), затем по городам Германии, христианской Европы и мусульманского Востока, с кратким перечислением их достопримечательностей, заканчивающиеся видением земного рая, охраняемого херувимами, которое открывается перед Фаустом с высокой горы на «острове» Кавказ. Третья часть состоит из анекдотов о бродячей жизни Фауста, повествующих о приключениях странствующего кудесника при дворах знатных, в кругу приятелей (преимущественно студентов) и на большой дороге, на ярмарках, в городских и деревенских трактирах. Упоминается (гл. 52) неудачная попытка одного благочестивого старца вернуть Фауста на путь праведный, за которой следует вторичный договор, окончательно отдающий грешника во власть дьявола (гл. 53). Последний грех Фауста, совершенный на двадцать четвертом году его беспутной жизни, — его сожительство с греческой Еленой (или, вернее, с дьяволом, принявшим ее облик), после того как он значительно ранее уже вызывал ее тень по просьбе своих друзей-студентов (гл. 49). От Елены у него рождается сын Иустус Фауст, наделенный чудесным даром (унаследованным от матери-демона) предвидеть будущее. После гибели Фауста мать и сын таинственно исчезают.

Эта основная для автора, как и для читателя, часть книги — рассказ о чудесных приключениях знаменитого чернокнижника — построена по традиционному типу авантурных романов, представленных в немецкой демократической литературе такими собраниями шванков, нанизанных на образ популярного народного героя, как «Тиль Эйленшпигель», «Поп Каленберг» и др. Каждое звено в этой цепи эпизодов могло иметь различное происхождение, фольклорное или литературное, легко вынималось, вставлялось или заменялось другим; число их от издания к изданию постепенно нарастало, соответственно желанию

составителя удовлетворить растущее любопытство читателей; при этом неизбежны были повторения сходных эпизодов и контаминации. Отличие «Фауста» от других романов этого типа состояло главным образом в наличии поучительных глав (ч. I—II) наряду с чисто развлекательными (ч. III).

Эти два основных раздела народной книги имеют разные источники. Ученая часть (I—II) должна была показать те запретные знания о природе вещей, которые открыло знаменитому чернокнижнику общение с духами, и одновременно удовлетворить любознательность читателя XVI века рассказом о тайнах мироздания. Понятно, что возможности составителя были в этом отношении ограничены его собственным уровнем знаний, очень невысоким, никак не соответствовавшим той эпохе великих научных открытий, современником которых был исторический Фауст. Космогония Мефистофеля основана на библейских понятиях в их средневековом истолковании; его космология — также целиком средневековая, предшествующая Копернику; впрочем, и Лютер, ссылаясь на Библию, отвергал учение Коперника как ересь.

«Ученые» источники народной книги в настоящее время в точности установлены³¹. Сведения ее автора по демонологии, космографии и метеорологии восходят в основном к широко популярной средневековой латинской энциклопедии «Elucidarius» (Франкфурт, 1572), известной и в средневековой русской литературе (под названием «Люцидарий»); дополнением служила «Мировая хроника» Шеделя (Нюрнберг, 1493), начинающаяся, как обычно средневековые сочинения этого рода, с сотворения мира и падения ангелов. Оттуда же, с сохранением порядка и подробностей, заимствованы каталоги городов и описания их достопримечательностей (гл. 26). Только два эпизода вставляет автор от себя: приключения Фауста при дворе римского папы и в гареме турецкого «императора», служащие к поруганию этих двух злейших, по Лютеру, врагов христианства. Из двуязычного латинско-немецкого и немецко-латинского словаря Дасиподия (Dasypodius, Dictionarum Latino-Germanicum et vice versa Germanico-Latinum, 1537), также содержащего различные сведения энциклопедического характера, извлекается экзотическая обстановочность волшебных празднеств, которые Фауст устраивает для своих покровителей или гостей: длинные списки кушаний — дичи, птицы, рыбы (гл. 44-а) —

или улаждающих слух музыкальных инструментов, нередко сохраняющих алфавитный порядок оригинала (гл. 8). Компильцией из письменных источников является и глава, в которой Мефистофель сыплет пословицами и поговорками, попрекая Фауста за содеянные им грехи (гл. 65): несмотря на свой сочный идиоматизм, она опирается на сборники немецких пословиц, пользовавшиеся большой популярностью в литературе XVI века³².

Совершенно иной характер имеют приключения третьей части: прямо или косвенно они восходят к устной традиции, к тому, что рассказывалось в немецком народе о знаменитом чародее. Разумеется, и здесь составитель мог найти кое-что в ученых сочинениях о ведовстве, но и записи его предшественников в конечном счете восходили к фольклорной традиции, а пример «Нюрнбергских рассказов» Россхирта свидетельствует о ее богатстве и распространенности. При этом, как уже было сказано, анекдоты о Фаусте бытовали в разных социальных группах, с которыми он соприкасался в своей жизни, как среди образованных, так и среди простых людей, и в первом случае могли иметь и книжные источники. Характерно, что приключение Фауста как некроманта при дворе императора (гл. 33) переносится на него с аббата Тритемия, а сцены со студентами, наряду с кутежами, вводят античную тему заклинания героев древности или греческой Елены (в особенности в эрфуртских главах). Но главная масса рассказов восходит к демократической фольклорной традиции, развитие которой прослеживается по записям 1570—1580-х годов вместе с ростом всенародной популярности знаменитого чародея.

Литературная самостоятельность автора народного романа выступает наиболее ярко в биографическом обрамлении повествования, которое создает реалистическое для своего времени, бытовое и психологическое опосредствование народного предания. Гибель Фауста автор перенес из глухой вюртембергской харчевни, о которой рассказывали Меланхтон и его ученики, в общество друзей и адептов Фауста, студентов и магистров Виттенбергского университета, с которыми он был связан много лет. Перед ними он произносит свою прощальную покаянную речь, и они же являются очевидцами его страшной кончины и рассказывают о том, что сами видели, в дополнение к жизнеописанию, найденному ими в кабинете своего учителя. Предварительно Фауст составляет завещание, поручая

своему ученику Вагнеру написать историю его жизни. Приводятся предсмертные «жалобы» Фауста в «подлинном» тексте, записанные им самим, может быть на основе апокрифических письменных источников. Все это должно содействовать житейскому и психологическому правдоподобию невероятных происшествий, описанных в книге.

Такой же характер носит новый бытовой эпизод, который составитель вводит в биографию Фауста сразу же после договора (гл. 10). Фауст хочет жениться. Дьявол, однако, «враг законного брака», и он угрозами заставляет Фауста отказаться от этого намерения, удовлетворяя его чувственность «прелюбодеянием и распутством». Этому эпизоду автор придает важное идейное и психологическое значение. Лютер и его последователи превозносили законный брак, как богоугодное и освященное церковью установление, а институт монашества и безбрачия духовенства католической церкви осуждали, как измышления дьявола и поощрение беспутства. Сам Лютер покинул монастырь и женился на бывшей монахине. Поэтому не случайно автор книги вспоминает по поводу житейского конфликта Фауста, что у «монахов и монашек такое обыкновение — не вступать в брак, а напротив, запрещать его». Для автора, ревностного последователя учения Лютера, распутство Фауста связано с его безбрачием: и то и другое делает его доступным не только моральным, но и умственным соблазнам дьявола.

Но наибольшую самостоятельность автор проявил, по-видимому, в экспозиции и завязке романа, сделав своего Фауста (гл. 1) сыном благочестивых родителей-крестьян из деревни Рода близ Веймара, воспитанником состоятельного и тоже, конечно, благочестивого родственника-горожанина, потом магистром и доктором богословия Виттенбергского университета, потом светским ученым, забросившим богословие ради медицины, астрономии, математики, наконец — адептом черной магии. В соответствии с демонологическими представлениями того времени Фауст своими заклинаниями вызывает духа ночью, в лесу, на перекрестке дорог и затем продает ему свою душу, скрепляя кровью свой договор с нечистой силой. Самый текст договора также приводится в книге, притом в нескольких вариантах (гл. 4, 6, 53).

Перенесение места действия легенды о Фаусте в Виттенберг, город Реформации, Лютера и Меланхтона, находится в очевидном противоречии с исторической действи-

тельностью и с местной традицией, о чем свидетельствует гневная отповедь Лерхеймера, который сам учился в Виттенберге в конце 1540-х годов, вскоре после описываемых событий, и был учеником Меланхтона. Это перенесение было подсказано автору определенной идеологической тенденцией, наличествующей в его произведении. Земляк Лютера, как и он — сын тюрингенского крестьянина, а потом доктор богословия в Виттенберге, Фауст, по невысказанной мысли автора, противопоставляется благочестивому Лютеру: Лютер поборол искушения дьявола верой и сделался светочем христианства, Фауст, человек дерзкого разума, стал жертвой дьявольских соблазнов и погубил свою душу.

Эта тенденция составителя народной книги определила созданный им в начальных главах образ Фауста и попытку психологически мотивировать его неслыханное преступление. Фауст был в юности «человеком быстрого ума, склонным и приверженным науке», но «быстрый ум» его соединялся с «малой охотой к богословию». «Была у него дурная, вздорная и высокомерная голова», поэтому его прозвали «мудрствующим» (*Spekulierer*). Фауст попал «в дурную компанию, кинул святое писание за дверь и под лавку и стал вести безбожную и нечестивую жизнь». Моральный момент здесь тесно связан с идеологическим: Фауст стал «мирским человеком» — богословию он предпочел занятие светскими науками. «Не захотел он более называться теологом, стал мирским человеком, именовал себя доктором медицины, стал астрологом и математиком, а чтобы соблюсти пристойность, сделался врачом». В медицине, как сообщается дальше, он имел успех, «многим людям он помог своим врачеванием» (гл. 1). Возможно, что это известие об успехах Фауста в медицине, несколько выпадающее из осудительного тона рассказа, основано на исторической традиции, как и глава, сообщающая позднее о его успехах в другой «светской» науке — астрологии, на этот раз уже с помощью дьявола (гл. 18).

Вступая в договор с Мефистофелем, Фауст говорит о своем изначальном стремлении к недозволенному и недоступному людям знанию как о главной причине своего рокового решения. «После того как я положил себе исследовать первопричины всех вещей, среди способностей, кои были мне даны и милостиво уделены свыше, подобных в моей голове не оказалось и у людей подобному я не мог научиться, посему предался я духу, посланному мне,

именующемуся Мефистофелем... и избрал его, чтобы он меня к такому делу приготовил и научил» (гл. 6). На все, что Фауст ни пожелал бы от него узнать, дух должен отвечать «без утайки» (гл. 3).

Много раз автор говорит о «дерзости» или о «высокомерии и гордыне» своего героя, который «окрылился как орел, захотел постигнуть все глубины неба и земли» (гл. 2). «И это отступничество его есть не что иное, как его высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против бога, и за это, за его гордыню и высокомерие, прогнал его господь. Ибо кто дерзает подняться высоко, тот и падает с высоты» (гл. 5).

Эта концепция «грехопадения» Фауста как дерзости человеческого разума, который, предоставленный себе, восстает против бога, как древние титаны греческой или как сатана христианской мифологии, и тем самым неминуемо становится жертвой дьявола, также характерна для автора народного романа, человека, воспитанного на религиозных идеях Лютера и его последователей. После реакционного политического поворота Лютера в период крестьянской революции 1525 года в мировоззрении немецкого реформатора элемент рационалистической критики церковного предания все более вытесняется охранительной тенденцией, противопоставляющей наивную и слепую веру в Христа и Евангелие гордым и дерзким ухищрениям человеческого разума.

Высказывания Лютера по этим вопросам, как показал Эрих Шмидт, представляют идеологический фон народной книги³³. «Лютер, — пишет Эрих Шмидт, — в своих более поздних сочинениях называет разум, частичному раскрепощению которого он сам когда-то содействовал, — «бестия» (Bestia), «госпожа умница» (Frau Klüglin), «господин умник» (Meister Klüglin), «умная распутница — природный разум» (die kluge Hur, die natürliche Vernunft)». «Ratio» для него «невеста дьявола», «прекрасная распутница» (die schöne Metze), которой вера должна «свернуть шею», «задушить зверя» (erwürget die Bestien). Лютер постоянно ратует против «великой дерзости» человеческого разума, против «тщеславия» и «стремления к почестям». Он сравнивает таких возгордившихся людей, как и народная книга, с «огромными, сильными велика-

нами древности, которые громоздили гору на гору и строили вавилонскую башню». Дьявол охотно выбирает в жертвы «такие головы, которые имеют кое-какие способности и сразу же осмеливаются думать и рассуждать обо всем по своему усмотрению». «В Виттенберге, — вспоминает Лютер, — немало студентов, которые пробыли здесь каких-нибудь полгода, а им уже кажется, что превзошли они все науки и умнее меня». «Чем выше поднимаются люди, чем у них разум более проворный и острый», тем они «меньше думают о вечной жизни». «Так те, кто имеет несколько больше рассудка, чем остальные, люди ученые, теологи, юристы, поэты, сделавшие себе имя своими писаниями, воображают, что они головами своими выше самого неба».

Лютер решительно осуждает в современном ему богословии всякие попытки разумом проникнуть в природу божества (*die Gottheit auszuspekulieren*). «Диспуты» и «рассуждения» о предметах, о которых в Библии ничего не сказано, — о стихиях и небесных сферах, о создании и падении ангелов и т. п. (то есть именно те «тайны», которые особенно интересуют Фауста и являются предметом его бесед с Мефистофелем) — представляются немецкому реформатору «спекуляцией о ненужных вещах». Эти «порхающие духи» (*Fladdergeister*), то есть люди легкомысленные, склонные к фантазиям, «охотно мудрствуют о разных высоких предметах, хотели бы проделать дырку в небе, чтобы высмотреть, что такое господь бог и чем он занимается». «Как можем мы быть столь дерзки и безумны, чтобы порхать выше головы своей над облаками, мудрствовать о божьем величестве, его сущности и воле, о предметах, слишком высоких для нашего слепого, безумного разума, непонятных и непознаваемых для нас?» И Лютер заканчивает сравнением, опять перекликающимся с народной книгой: «Они, как легкомысленные охотники за сернами, низвергаются в пропасть и ломают себе шею».

Но гнев Лютера вызывает не только рационализм в вопросах богословия, характерный в особенности для его идейных и политических врагов, протестантских «еретиков», возглавлявших крестьянскую революцию 1525 года, он ополчается и против «мирских людей», которых противопоставляет «людям духовным», то есть против ученых-гуманистов, которых он, вероятно, молчаливо осуждал уже в Эрфурте, в студенческие годы, в пору своих страстных религиозных исканий. Он называет их «эпикурейцами»,

подразумевая под этой бранной кличкой одновременно и философское свободомыслие и связанный с ним в его представлении вольный, «мирской» образ жизни. «Эпикурейцы», к которым в своем полемическом сочинении он причисляет и своего бывшего друга Эразма Роттердамского, — это те, кто не верит в воскресение и вечную жизнь. «Эпикурейцами они назывались у язычников; поэты считали их свиньями и так и называют их свиньями». Говоря не раз об «эпикурейцах и свиньях», Лютер вспоминает шуточный стих Горация: «Свинья из стада Эпикура». Не случайно это выражение Лютера подхватывает и народная книга (гл. 57), относя его к Фаусту, к его «свинской и эпикурейской жизни».

При этом подразумевались и традиции античного материализма, возродившиеся у мыслителей итальянского Ренессанса. Лютер полемизировал против учения Аристотеля, что мир не создан и будет существовать всегда, а душа человека смертна и умирает вместе с телом. «Премудрый человек Аристотель заключал, будто мир существует от века». «Учит этот несчастный в лучшей своей книге «О душе», что душа смертна, как и тело». Эти осужденные христианским богословием взгляды Аристотеля и эпикурейцев Мефистофель в народной книге не случайно пытается внушить Фаусту в одном из диспутов. На вопрос Фауста о том, каким образом бог сотворил мир и как был сотворен человек, он дает Фаусту «безбожный и лживый ответ»: «Мир, мой Фауст, никогда не рождался и никогда не умрет. И род человеческий был здесь от века, так что не было у него начала» (гл. 22). Под влиянием подобных идей доктор Фауст «жил эпикурейской жизнью, день и ночь не помышляя ни о боге, ни об аде или дьяволе, решив, что душа и тело умирают вместе» (гл. 10). «Он думал, что не так черен дьявол, как его малюют, и не так жарок ад, как о том рассказывают» (гл. 4). Как показал Эрих Шмидт, и здесь автор народной книги повторяет сказанное Лютером в «Застольных беседах» об «эпикурейцах»: «Они думают, что дьявол не так черен, как его малюют на картинах, и что ад не так жарок, как об этом проповедуют попы».

Так, потеряв веру, «безбожный» Фауст и принял свое «отчаянное решение».

Сопоставление народной книги о Фаусте с приведенными выше полемическими высказываниями Лютера против дерзновения разума и «мирской» философии наглядно

показывает, что в романе Шписа в искажающем освещении узкого и догматического лютеранского благочестия отразились большие, прогрессивные явления эпохи Возрождения — эмансипация разума человека от церковной догмы и личности от узкой церковной морали; и хотя эти явления изображены автором под знаком отрицания и осуждения, они проступают в его романе сквозь его ограниченное церковным мировоззрением восприятие, помимо его сознательного намерения, в типическом и впечатляющем художественном обобщении.

По уровню своих познаний и своего мировоззрения составитель народной книги, человек своего времени, мог удовлетворить стремление своего Фауста к безграничному знанию только «диспутами» с Мефистофелем на темы космогонии и космологии в банальном освещении средневековой богословской «науки», а удовлетворение чувственных потребностей человека должно было представиться ему, в соответствии с традицией народной легенды, только как нагромождение роскошных пиров, веселых попоек, распутства и колдовских приключений. В этом смысле молодой Энгельс справедливо указывал в своей статье «Немецкие народные книги», что «сказание о Фаусте низведено до уровня банальной истории о ведьмах, прикрашенной ординарными анекдотами о волшебстве»³⁴.

Тем не менее образ кудесника Фауста уже в этой первой литературной обработке народной легенды обнаруживает в зародыше те черты, которые в дальнейшем развитии сказания в творческой обработке Марло, Лессинга и Гете могли сделать этот образ художественным воплощением дерзновенных исканий человеческой мысли.

4

Народная книга о Фаусте сразу же после своего появления имела большой успех. Об этом говорит документ того времени: письмо книжного посредника, брауншвейгского церковного регента Лудольфа Людерса своему заказчику, графу Штольбергу-Вернигероде от 30 октября 1587 года. То же подтверждается чрезвычайно большим числом как новых изданий, так и перепечаток, которые были обычным явлением при отсутствии охраны авторского права³⁵. Первое издание Шписа 1587 года [А] перепечатывалось в разных издательских центрах Германии

4 раза. В 1588 году вышло переиздание, сделанное самим Шписом. Однако еще в 1587 году под именем Шписа появилось новое издание книги [B], по-видимому «пиратское», содержащее 8 дополнительных глав (всего 76), с новыми приключениями, заимствованными из разных источников. Прочие главы кое-где переставлены и подправлены: в частности, при указании места рождения Фауста — «из Роды близ Веймара» — добавлено в угоду устной традиции: «другие говорят — из Кундлингена». Третье издание Шписа 1589 года, «заново пересмотренное и расширенное многими добавлениями» [C], содержит по сравнению с первым 5 новых глав (всего 73), но без добавочных глав издания [B]. К дополнениям этого издания принадлежит приключение в ауэрбахском погребке и эрфуртские главы. Издание [C] перепечатывалось различными книгопродавцами еще 4 раза. Наконец, в 1590 году Шпис выпустил еще одно издание [D], контаминированное из текста [A] и [C], которое также было повторено еще 3 раза. Весьма вероятно, что существовали и другие перепечатки, которые до нас не дошли.

Книга о Фаусте имела широкий международный успех. Вскоре последовал ряд переводов на другие языки, в основе которых лежат различные печатные редакции, сперва самого Шписа, а в XVII—XVIII веках — его продолжателей: нижненемецкий (Любек, 1598), английский (вероятно, уже в 1588—1589 годах, второе издание в 1592 году, затем три других издания до 1636 года), голландский (Эммерих, 1592) и фламандский (Антверпен, 1592). Всего в Нидерландах до XIX века включительно народная книга переиздавалась более 30 раз. О широкой популярности, которой пользовалась легенда о Фаусте в Нидерландах, свидетельствуют местные ее приурочения — к замку Ваарденбург (Гельдерн), к Леувардену (Фрисландия), а также довольно многочисленные ее отражения в изобразительном искусстве XVII века: гравюры Рембрандта, которые традиция связывает с образом Фауста, гравюры и рисунки других нидерландских художников его времени — И. Сихема (Фауст и Мефистофель в образе монаха, Вагнер и Ауэрхан), Адриана Матама (Фауст, Мефистофель и Елена) и др.³⁶ Этой популярности, как и в Германии, особенно содействовали труппы бродячих комедиантов, а в более позднее время — кукольный театр.

В 1598 году книга Шписа переведена была на французский язык Виктором Кайе (1525—1610). Перевод-

чик — ученик философа Рамуса, пастор-кальвинист, обратившийся в конце жизни в католицизм, доктор богословия и историк, знаток большинства европейских и многих восточных языков — сам был ославлен своими врагами как чернокнижник. Его перевод содержит ряд самостоятельных дополнений и переиздавался около 15 раз³⁷.

В 1617 году появился чешский перевод Кархезиуса (Carchesius — латинизированный псевдоним, настоящее имя Kraus von Krausental); в Чехии (Праге) легенда о Фаусте также получила своеобразное местное развитие³⁸.

К более позднему времени относятся переводы польский (без года), шведский (1674), датский (1689) и ряд других.

«Виттенбергская» версия сказания, популяризированная Шписом, вызвала яростные возражения Лерхеймера в позднейших изданиях его сочинения «О колдовстве» (1597 и след.). Однако эти возражения мало отразились на дальнейшей судьбе сказания; продолжатели Шписа ограничились лишь незначительными поправками.

В 1599 году вышла «История Фауста» Георга-Рудольфа Видмана³⁹, который, как уже было сказано, кроме Шписа или предшествующей ему рукописи, имел и самостоятельные источники. Книга Видмана состоит из 93 глав и содержит ряд новых эпизодов; в то же время в ней чрезвычайно расширен религиозно-моральный комментарий, выделенный после каждой главы в особый раздел под заглавием «Напоминание». «Напоминания» Видмана, кроме проповеди христианского благочестия, содержат довольно много примеров и параллелей к соответствующим эпизодам, интересных для современного исследователя как материал по демонологии XVI века. Образ Фауста у Видмана снижается, черты «титанизма», присущие эпохе Возрождения, заслоняются благочестивым суеверием составителя.

Объемистая и тяжеловесная книга Видмана успеха, по-видимому, не имела. Она не переиздавалась в течение нескольких десятилетий, хотя и вытеснила Шписа. Лишь в 1674 году она появилась в обработке нюрнбергского врача И.-Н. Пфитцера, которая переиздавалась 6 раз (в последний раз — в 1726 году)⁴⁰. Редакция Пфитцера является дальнейшим отходом от ренессансных традиций, еще наличествовавших у Шписа. Пфитцер снижает образ Фауста; в то же время он сокращает Видмана, в особенности в части ученых «диспутов» и «путешествий», умножая, однако, его религиозно-моральные примечания.

В числе новых эпизодов Пфитцер вводит рассказ о любви Фауста к «простой девушке, красивой, но бедной», которая соглашается принадлежать ему только в законном браке. Этим мотивировано желание Фауста жениться и последующее столкновение с Мефистофелем, о котором рассказывала старая народная книга (гл. 10). Сожительство с греческой Еленой служит возмещением, которое Фауст получает от дьявола за вынужденный отказ от честной любви и законного брака.

В этом эпизоде хотели видеть источник «трагедии Гретхен» в «Фаусте» Гете. Однако вряд ли есть основание для такого предположения, тем более что не доказано самое знакомство Гете с Пфитцером или со следующей за ним обработкой народной книги в период первоначального замысла его «Фауста» (1773—1775).

Под влиянием немецкого Просвещения находится последняя обработка народной книги, автор которой скрылся под псевдонимом «Верующий христианин». Она вышла в свет в Франкфурте и Лейпциге в 1725 году и представляет сильно сокращенный, сухой пересказ Пфитцера. Длинные поучительные богословско-моральные отступления предшествующих авторов составитель выбрасывает, сохраняя, однако, морализирующую тенденцию, которая сочетается с элементами рационалистической критики чудесных происшествий народной легенды, характерными для просветительского рационализма XVIII века. Тем не менее эта последняя редакция народной книги о Фаусте выдержала около 10 переизданий, из которых последнее датированное вышло в свет в 1797 году. Его издатель извиняется перед просвещенным читателем за содержание книги, которое представляется ему устарелым: «В наш просвещенный век ни один разумный человек уже не верит в чародеев и в колдовские заклинания, в особенности потому, что колдунов и колдуний теперь уже не сжигают, а те фокусы, которые ранее считались волшебством, в настоящее время объясняют естественными причинами... Для нас эти обманы и вымыслы не имеют никакой цены, разве только, что они помогут нам развлечься в часы досуга, если мы не знаем, как заполнить их чем-нибудь лучшим»⁴¹.

Следует отметить, что в читательском обиходе XVIII века народная книга о Фаусте, как одно из произведений «низовой», лубочной литературы, имела хождение только в переработке «Верующего христианина» и Пфитцера. Только в этой форме Гете и его сверстники

могли познакомиться с народным романом о Фаусте, когда от широко популярной народной кукольной комедии они пожелали обратиться к печатной «истории Фауста». То же относится и к молодому Энгельсу. Видман и в особенности Шпис были совершенно забыты. Характерно, что первое (оригинальное) издание книги Шписа 1587 года [А] сохранилось лишь в одном цельном экземпляре в частных руках и в трех неполных экземплярах в библиотеках Вены, Будапешта и Вернигероде. Как Шпис, так и Видман стали известны исследователям по специальным научным изданиям с 1846 года. Первое издание Шписа [А] было воспроизведено факсимиле Вильгельмом Шерером и в дальнейшем неоднократно печаталось в критических изданиях⁴².

В результате широкой популярности народной книги о Фаусте она не только пополнялась новыми эпизодами, но вскоре получила продолжение. Для авантурных романов в таких случаях характерно появление серии новых приключений любимого публикой героя, либо, в случае его смерти, использование в аналогичной сюжетной роли его сына, а иногда и внука, по принципу генеалогической циклизации. Для Фауста, по характеру сюжета, обе эти возможности исключались, поэтому героем такого продолжения становится его ученик и наследник его искусства Кристоф Вагнер.

Вагнер упоминается в народной книге о Фаусте как его фамулус, то есть студент, по обычаю средневековых немецких университетов помогающий своему профессору как ассистент и одновременно взятый в дом для мелких услуг. Нет никаких данных о существовании такого лица в традиции народного сказания, фольклорной или письменной. Но в народный роман он был введен вместе с другими реалистическими реквизитами бытового окружения средневекового ученого. Книга Шписа называет его «отчаянным негодником», которого «господин тешил надеждой, что сделает из него многоопытного и ученого мужа» (гл. 9). Он упоминается неоднократно как единственный свидетель колдовских проделок Фауста. В конце книги Фауст завещает ему свое имущество и свои волшебные книги и разрешает после смерти учителя описать его жизнь и трагическую гибель. Здесь дается и завязка возможного продолжения. Фамулус просит учителя передать ему свое искусство. Фауст обещает ему помощь злого духа, носящего имя Ауэрхан, который является, по желанию Вагнера, «в образе и обличье обезьяны» (гл. 61).

Эта завязка была вскоре использована автором продолжения народной книги о Фаусте, которое появилось уже в 1593 году под пространным заглавием: «Вторая часть истории доктора Иоганна Фауста, в которой описан: договор Христофора Вагнера, бывшего ученика Фауста, с чертом по прозванию Ауэрхан, являвшимся ему в образе обезьяны, его приключения и проделки, совершенные им с помощью дьявола, и его страшная кончина. С добавлением интересного описания Новых островов, какие там люди живут, какие плоды произрастают, какая у жителей религия и как они служат своим идолам, а также о том, как их угнетают испанцы. Все это заимствовано из оставленных им сочинений и напечатано, так как занимательно для читателя, Фридериком Скотом Толет, ныне проживающим в П. 1593»⁴³.

Как и книга о Фаусте, история Вагнера, по заявлению автора, составлена «по его посмертным бумагам». Автор этот скрылся под псевдонимом *Fredericus Scotus Tolet*; псевдоним должен направить мысль в сторону Испании, с которой связан большой раздел книги; Толедский университет, как уже указывалось, имел славу центра обучения магии. Место издания обозначено только инициалом «Р» (Прага? Париж?). Цель этой маскировки — возбудить интерес читателя и защитить автора от возможных нареканий со стороны духовной цензуры.

В своей основной части история Вагнера, как обычно бывает с подобными «продолжениями», не имеет самостоятельных источников. Она состоит, по образцу народной книги о Фаусте, из «ученых» разговоров между Вагнером и его духом, занимающих относительно мало места, и из приключений, представляющих новые вариации старых приключений Фауста. Вагнер также совершает полеты по воздуху (верхом на петухе), кормит своих гостей яствами и винами, которые доставляют ему духи, и услаждает их слух волшебной музыкой и пляской, морочит торговцев, крестьян и евреев, отрубает головы и приставляет их обратно к телу и т. п. Если Фауст наворожил одному рыцарю при дворе императора оленьи рога, то Вагнер награждает оскорбившего его на пиру дворянина и его жену рогатыми головами быка и коровы; если Фауст, получив за малую плату разрешение покушать сена, съедает у крестьянина целый воз, то Вагнер, испросив позволения глотнуть вина, выпивает целую бочку, а прожорливая обезьяна Ауэрхан за шесть пфеннигов поедает у садовника в Падуге

все его апельсины. Прodelки Вагнера имеют характер гораздо более грубый, чем приключения Фауста, нередко вульгарный и бесцельно жестокий, сопровождаются потасовками, поножовщиной и убийствами. Составитель пытается перещегоолять своего предшественника: договор с дьяволом Вагнер заключает на вершине «большого Блоксберга» (то есть на горе Брокен в Гарце, где, по народному преданию, собираются ведьмы), местом его подвигов являются Вена, Падуя, Флоренция, Неаполь и т. п.

В то же время автор всячески подчеркивает, что Вагнер — кудесник, гораздо более низкий по рангу, нежели его прославленный учитель. Он не находит нужным присвоить ему ученую степень доктора. Еще при жизни Фауста Вагнер пытается вызвать духов, но неудачно, и спасается от смерти только благодаря помощи своего учителя. После гибели Фауста он вызывает духа Ауэрхана, сопровождающего его в дальнейшем в образе обезьяны (в соответствии с книгой Шписа); с ним он тоже заключает договор, который состоит из двенадцати пунктов, предусматривающих все подробности его эпикурейской жизни и все формы его магической власти над духами — сроком на тридцать лет. Но лживый, как все злые демоны, Ауэрхан обманывает свою жертву: поскольку Вагнер, участвуя в делах Фауста, давно уже предался черту, он и без договора — в его власти, поэтому Ауэрхан обещает ему только пять лет срока, будет являться к нему от времени до времени, когда свободен от других дел, и выполнять пункты договора всецело по своему усмотрению. Этим снижением образа героя мотивируется комический и вульгарный характер последующих эпизодов.

Единственное, в чем составитель книги идет своими самостоятельными путями, это обширный раздел (гл. 37—40), в сущности выпадающий из основной темы романа о чернокнижнике и содержащий описание путешествия Вагнера в «недавно открытый Новый свет». Заглавный лист книги, представляющий, по обычаю того времени, краткое изложение ее содержания, особо отмечает это дополнение. С помощью своего духа Вагнер совершает воздушное путешествие через океан в Вест-Индию, в Кубу (Кумана), Никарагуа, Перу и на Канарские острова. Главы эти содержат богатый и интересный географический и этнографический материал — о климате, растительном и животном мире Центральной Америки, в особенности же о нравах и образе жизни индейцев, их одежде и вооруже-

нии, семейных обычаях, плясках, религиозных обрядах и верованиях. Материал этот, в основном исторически правдивый и отнюдь не фантастический, почерпнут, по-видимому, из испанских источников, причем по своей тенденции он отнюдь не благоприятен для испанцев-колонизаторов. Автор книги, как и его герой, негодует по поводу неслыханных, бесчеловечных жестокостей испанцев по отношению к покоренным и поработленным туземцам. «Эта страна в то время была еще очень населена, но потом в ней сильно свирепствовали кровожадные испанцы. Так, на острове, называемом Доминико [то есть Сан-Доминго], они оставили в живых около пятисот человек, не более, тогда как прежде их насчитывали пятнадцать сотен тысяч». Наряду с конквистадорами, автор обвиняет и католическую церковь: «Хотя монахи и убеждали их, что они должны бросить своих богов, они все же не соглашались, говоря, что христианский бог — злой бог, ибо его дети, которые почитают его, целиком погрязли во зле». Религиозное свободомыслие самого автора звучит в словах «короля» одного из индейских племен, сказанных в ответ монаху-миссионеру: «Зачем ему верить в Христа, который умер? Он будет верить в свое солнце, которое никогда не умирает». Колдовские проделки Вагнера отступают в этих главах на задний план, соответственно чему автор поясняет читателю: «Когда Вагнер увидел простоту и благочестие этих добрых людей, не захотел он обижать их своим колдовством, не стал их мучить, ушел от них и пошел дальше».

Народная книга о Вагнере издавалась в конце XVI века четыре раза, известны и позднейшие переиздания, вплоть до 1814 года. Существуют два нидерландских перевода начала XVII века, напечатанных в Голландии (Дельфт) и во Фландрии (Антверпен). Известна и драматическая обработка этой книги в форме народной драмы и кукольной комедии, по образцу «Фауста».

Непосредственно вслед за народной книгой Шписа появляются основанные на ней стихотворные обработки сказания. Эпизод вооруженной стычки между виттенбергскими студентами, прекращенный волшебством Фауста (гл. 41), сохранился в кратком стихотворном переложении (три строфы по двенадцать строк) в рукописном собрании поэтических произведений нюрнбергских мейстерзингеров под фамилией Фридрих Беер и с датой 1 июня 1588 года. Но еще раньше, 15 апреля того же года, сенат Тюбингенского университета оштрафовал и посадил в карцер двух

студентов как авторов «истории Фауста» и издателя Noskius'a за напечатание этой книги. Речь идет о стихотворном переложении книги Шписа, которое было издано Александром Хокком (Hock) в Тюбингене и помечено 7 января 1588 года и инициалами стихотворцев. Написанное ломаным стихом с парными рифмами (Knittelvers), в стиле популярных в бюргерской литературе XVI века стихотворных шванков, оно является точным и сухим пересказом книги Шписа, за которым авторы следуют без существенных отступлений и дополнений. Книга сохранилась лишь в одном экземпляре в Копенгагенской библиотеке⁴⁴. Вероятно, издание было конфисковано: первый, симптоматический для дальнейшего случая прямого вмешательства духовной цензуры (какой и была в XVI веке цензура университетская) в распространение «богохульного» сказания о продаже души дьяволу.

К более позднему времени относятся так называемые народные баллады о Фаусте⁴⁵. Впервые образец такой баллады был напечатан в 1806 году романтиками Арнимом и Брентано в известном сборнике «Волшебный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn») под заглавием «Доктор Фауст, печатная листовка из Кельна» («Doktor Faust, fliegendes Blatt aus Köln»). Гете, рецензировавший сборник, отметил: «Глубокие основные мотивы могли бы, пожалуй, быть разработаны лучше». Действительно, кельнский текст сильно искажен. В настоящее время известны четыре немецких текста этой баллады, значительно лучше сохранившиеся, также в печатных листовках для народа, все без даты; остальные три изданы в Австрии, где баллада о Фаусте была известна и в устном исполнении. Стихотворение это, однако, не старинная народная баллада, оно принадлежит к популярному в более позднее время фольклорному жанру «романсов уличных певцов» (Bänkelsängerballaden), сходных с так называемыми «жестокими романсами», в которых обыкновенно описывалось какое-нибудь трагическое происшествие недавнего времени, народное бедствие, семейная или любовная трагедия. Баллады коротко рассказывают о жизни и деяниях Фауста, как, зажав «сорок тысяч духов», он выбрал себе из них самого проворного, «быстрого, как мысль», Мефистофеля, как он продал свою душу дьяволу, который чудесным образом доставлял ему яства и напитки, ублажал его волшебной музыкой, дал ему богатство, «золото и серебро» и т. п. Из числа эпизодов, о которых упоминается в балладе,

некоторые в народной книге не встречаются. Фауст всеми силами досаждаёт Мефистофелю и старается придумать для него задачу потруднее: «Пусть он позлится — для меня это только потеха!» Когда Фауст разъезжает в почтовой карете, духи, сопровождающие его, должны строить для него мостовую, которую разбирают, как только он проехал; он устраивает в Страсбурге потешную стрельбу в цель, и Мефистофель служит ему мишенью; он катает кегли по Дунаю в Регенсбурге — Мефистофель должен прислуживать ему и подавать шары; он велит Мефистофелю вязать снопы из песка морского (мотив «трудных задач», заимствованный из сказочного фольклора). Духи, измученные тяжелой службой, сами просят чародея отпустить их на волю, но он не согласен и только радуется тому, что у них столько мук и забот. Он требует от своих волшебных слуг, чтобы они доставили его по воздуху в Иерусалим, хочет поклониться там кресту Христову, и когда Мефистофель угрожает разорвать его на части и сбросить в море, он в отместку приказывает черту написать ему на полотне образ распятого Христа. Последнюю задачу черт не может выполнить до конца, так как не в силах воспроизвести буквы святого имени, начертанные на кресте. Он готов скорее расторгнуть договор, чем послушаться Фауста.

Эти элементы легенды носят католический характер, о чем свидетельствует культ распятия, а также жалкая роль черта, который, как во многих других средневековых католических легендах и шванках, является предметом не столько страха, сколько насмешки и вынужден признать свою слабость перед магической силой креста. В католических землях Австрии легенда о черте и распятии, связанная с именем Фауста, была известна уже в середине XVIII века, как об этом свидетельствует надпись под старинной иконой, сохранившаяся в местечке Недер в Тироле и носящая дату 1746. Ее отражения мы находим также в австрийских и чешских кукольных комедиях.

Баллада о Фаусте известна и в чешских народных обработках, которые не содержат, однако, никаких существенных отклонений по сравнению с немецкими.

С народной драмой и кукольными комедиями о Фаусте связаны по своему происхождению и народные песни лирического характера (всего восемь текстов). Это жалобы, в которых оплакивается судьба Фауста, употребившего во зло «небесные дары» («Fauste, jene Himmelsgaben, So dir

mitgeteilet sein»), или предвещается его близкая гибель («Fauste, Fauste, du musst sterben, Fauste, deine Zeit ist aus»). Они представляют стихотворные арии в народном стиле, которые целиком или в отрывках вкладывались в уста доброго ангела при исполнении драмы или кукольной комедии.

Лишь внешним образом связаны с легендой о Фаусте разнообразные книги заклинаний, ходившие под его именем с заглавием «Фаустово тройное заклятие адских духов». Обычную абракадабру демонологии — так называемые экзорцизмы (заклинания дьявола), кабалистические знаки и фигуры — предприимчивые издатели охотно украшали авторитетным именем прославленного черно-книжника, выдавая ее за те самые волшебные книги, которые перешли по наследству от Фауста к ученику его Вагнеру. Приманкой для читателя служили широковещательные заглавия, вроде: «Книга чудес, искусства и волшебства доктора Иоганна Фауста, именуемая также *Черный ворон* или *Тройное адское заклятие*, которым я понудил духов приносить мне все, чего бы я ни пожелал, будь то золото или серебро, клады большие или малые, разрыв-траву, и что только еще существует подобное на земле, все я совершил с помощью этой книги, а также чтобы снова отпустить духов по своей воле». Книги эти печатались или переписывались и покупались суеверными и доверчивыми людьми за большие деньги до самого конца XVIII века и известны в большом числе экземпляров и в различных редакциях. Переписка была делом не всегда безопасным. В 1660 году один писец из Гильдесгейма попал в тюрьму за то, что за большую плату переписал такую книгу для незнакомого чужестранца. Его самого заподозрили в сношении с дьяволом. В XVIII веке этим делом промышляли в особенности некоторые баварские и швабские монастыри. За книгу платили двести талеров, но можно было при случае купить ее за сто пятьдесят и даже за сто⁴⁶.

Будущий просветитель и рационалист К.-Ф. Барт рассказывает в своей автобиографии (1790), как он в отроческие годы увлекался магией и как с великим трудом сумел раздобыть и вместе со своими товарищами похитить эту книгу у одного студента, который продавал ее за недоступную для бедных молодых людей огромную сумму в триста талеров. Переписав книгу от руки, Барт и его товарищи пытались вызывать дьявола по указанному в ней рецепту,

а после неудачи, разуверившись в магии окончательно, стали пугать привидениями суеверного собственника книги⁴⁷.

Гете использовал некоторые мотивы вульгарных «экзорцизмов» этого типа в своем «Фаусте» в сцене «Кухня ведьмы», но его герой не занимается подобным старомодным колдовством и говорит Мефистофелю: «Мне отвратительно это сумасшедшее волхование!» («Mir widersteht das tolle Zauberwesen!»)

«Ученая» литература XVII века не внесла ничего нового в историю легенды о Фаусте. Многочисленные богословские и полубогословские труды по демонологии, магиологии и демономагии, обличительные проповеди и трактаты против ведовства, собрания псевдоисторических и занимательных анекдотов на эту тему, в которых Тилле и другие коллекционеры-библиографы прослеживают отклики легенды о Фаусте⁴⁸, не располагали о нем никаким новым материалом, кроме свидетельств XVI века и народных книг. Они цитируют эти свидетельства некритически и без разбора, переписывая друг друга и рассматривая показания современников Фауста в смысле их достоверности в одном ряду с фольклорными материалами и литературными вымыслами Шписа или Видмана и даже с народной книгой о Вагнере.

Появление народной книги Пфитцера (1674) вызвало первую попытку научной критики легенды: профессор И.-К. Дюрр (Дурриус) из Альторфа в длинном и ученом латинском послании к Георгу Фюреру (1676) вскрывает исторические противоречия и неправдоподобности этой книги. По мнению Дюрра, исторический доктор Фауст тождествен с первопечатником Иоганном Фаустом (или Фустом) из Майнца, соперничавшим с Гутенбергом в изобретении книгопечатания (около 1447 года). Это анахронистическое отождествление, основанное лишь на созвучии имени, в свое время, однако, достаточно распространенное, получило некоторое хождение в поздней традиции. Оно засвидетельствовано в особенности в чешском устном и письменном предании, нашло отражение в романе «бурного гения» Клингера «Жизнь Фауста» (см. ниже, стр. 163), в перенесении в Майнц места действия кукольной комедии Гейсельбрехта. Его подхватила госпожа де Сталь в своей книге «О Германии» (1813), послужившей в этом смысле источником для Пушкина в его наброске плана к «Сценам из рыцарских времен», где Фауст как изо-

бретатель книгопечатания сопоставляется с изобретателем пороха Бертольдом Шварцем⁴⁹.

Поток «ведовской» литературы, не прекратившийся и в первой половине XVIII века, встречает растущее противодействие передовых идей немецкого буржуазного Просвещения. Уже в конце XVII века один из родоначальников этого направления, ученый Томазиус, более успешно и последовательно, чем в XVI веке Лерхеймер и Вир, выступил против ведовских процессов и суеверной мании колдовства⁵⁰. К этому времени относится вторая, более серьезная попытка научно-критического пересмотра традиционных материалов легенды о Фаусте — латинская диссертация виттенбергского магистра Неймана «*Disputatio de Fauste prestigiatore*» (1683).

Нейман ссылается на ранние труды Томазиуса, но в особенности на просвещенного француза Габриеля Ноде, который уже в 1625 году поставил под сомнение в своей неоднократно переиздававшейся «Апологии» суеверные сказания, обвинявшие многих «великих мужей» прошлого в колдовстве; в частности, касаясь легенды о Фаусте, он утверждает, что это не «история», а «магический роман»⁵¹. Примыкая к Ноде, Нейман отвергает ценность книги Видмана как исторического документа. Он отвергает также и анахронистическую гипотезу Дюрра. Обращаясь к свидетельствам «ученой» демонологической литературы XVI века (Манлия, Вира, Хондорфа, Филиппа Камерария и др.), он приходит к выводу, что Фауст действительно существовал, как о том рассказывают многие современники, но был он не «историческим лицом», а частным человеком, причем человеком малоизвестным (*ein obscurer Kerl*), вокруг имени которого в те отдаленные времена сложилось много вымышленных рассказов. Эти «правдоподобные вымыслы» (*glaubwürdige Lügen*) превратили историю его жизни в «магический роман», согласно выражению Ноде. «Сведений о нем сохранилось бы еще меньше, если бы комедианты столь часто не ставили его на театре».

Брошюра Неймана и вызванная ею в «ученой» литературе дискуссия освежили интерес к теме, к тому времени уже устаревшей. Сочинение это переиздавалось неоднократно и было переведено на немецкий язык⁵². Рационалистические установки последней версии народной книги, написанной «Верующим христианином», несомненно подсказаны влиянием Неймана.

Впервые легенда о Фаусте получила театральную обработку в трагедии английского драматурга Кристофера Марло (1564—1593), самого яркого и талантливого из предшественников Шекспира.

Сын сапожника из Кентербери, Марло сумел получить образование благодаря помощи влиятельных покровителей, учился в Кембриджском университете, где достиг ученых степеней бакалавра и магистра, но затем, увлекшись театром, переехал в Лондон, променяв духовную карьеру на необеспеченное существование сперва актера, потом поэта и театрального драматурга, типичного представителя писательской богемы. Марло принадлежал к той группе театральных писателей — предшественников Шекспира, которых современники прозвали «университетскими умами» (University wits). Будучи людьми с классическим образованием, эти писатели внесли в английский народный театр идеи и художественные вкусы эпохи Ренессанса, способствуя их синтезу со средневековыми по своему происхождению национальными традициями.

В своем драматическом творчестве Марло является ярким выразителем индивидуалистических тенденций, характерных для Возрождения. Он создает титанические образы сильных людей, стремящихся преступить за грани человеческого. Таков его Тамерлан — героический завоеватель, выезжающий на сцену на колеснице, в которую запряжены побежденные им цари («Тамерлан Великий», около 1587 года); таков Варавва, прототип шекспировского Шейлока, но еще не очеловеченный сочувствием автора, демонически последовательный в своей алчности и в чувстве ненависти и мести к своим оскорбителям («Мальтийский еврей», после 1589 года). Рядом с ними должен быть поставлен и чернокнижник доктор Фауст, вступающий в союз с дьяволом ради безграничного знания, недоступного людям, власти и наслаждений («Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста»).

В драматической обработке Марло образ Фауста, созданный легендой, героически приподнят и идеализирован, точнее — в нем раскрыты те потенции, которые заключены были в легенде и наличествовали в народном романе, как в искаженном отражении значительнейших прогрессивных идейных движений эпохи Возрождения: эмансипации человеческого разума от средневековой церковной догмы и

человеческой воли и поведения от средневековой аскетической морали. Взволнованные монологи Фауста, когда он, «ничем не насыщаясь», от школьной схоластической науки обращается к магии в поисках «нездешней премудрости», которой он «жаждет всей душой», его обращение к античному образу Елены как высшему воплощению чувственной, земной красоты своей порывистой страстностью воплощают в традиционном образе кудесника глубоко личные переживания автора и современные черты:

О, целый мир восторгов, и наград,
И почестей, и всемогущей власти
Искуснику усердному завещан!

Искусный маг есть всемогущий бог.
Да, закали свой разум смело, Фауст,
Чтоб равным стать отныне божеству.

В настоящее время установлено, что Марло принадлежал в Лондоне к кружку выдающихся ученых — астрономов, математиков, географов, прославленных своим вольнодумством, а также поэтов и людей искусства, собиравшихся вокруг фаворита королевы Елизаветы Уолтера Ралея, человека также широкого образования и вольных мыслей. Люди, окружавшие Ралея, составляли его «маленькую Академию» («little Academy»), прозванную недоброжелателями «школой атеизма» («Sir Walter Raleigh's School of Atheism») ⁵³. Доносчики сообщали тайному совету (1592), что Ралей и его друзья «одинаково издеваются над Моисеем и над нашим Спасителем, над Ветхим и Новым заветом и, помимо всего прочего, обучают писать имя господя наоборот» (то есть dog — «собака» вместо god — «бог», кошунство, о котором упоминается и в «Фаусте» Марло). Ученых друзей Ралея, в том числе знаменитого астронома и математика Хэриота (1560—1621), также обвинявшегося в вольнодумстве, называли его волхвами. Возможно, что в этом кружке получили развитие традиции, восходившие к материализму и атеизму Джордано Бруно, посетившего Англию, в частности Оксфорд, в 1583 году.

О Марло также широко распространено было опасное для него мнение, что он «атеист». Осведомители сообщали о нём тайному совету, что он «был способен выдвинуть более убедительные доказательства в пользу атеизма, чем какое-либо духовное лицо в Англии в пользу существования бога», и что он будто бы «хвастался тем, что читал

лекции по атеизму сэру Уолтеру и прочим». «Куда он ни приходит, — писал другой доносчик, — он всегда старается обратить людей в атеизм, рекомендуя им не давать себя запугать верой во всяких оборотней и домовых и издеваясь над богом и его служителями». В том же доносе Марло приписываются утверждения, что чудеса, совершающиеся по воле божьей, могут твориться людьми на основании опыта, что Моисей был фокусником и что Хэриот (названный уже астроном из кружка Ралея) может сделать больше, чем он, что Моисею легко было, пользуясь искусством египтян, обманывать иудеев, так как они были народом грубым и невежественным, что Христос был незаконнорожденным и заслуживал казни больше, чем разбойник Варава, как это хорошо знали иудеи, что религия была создана для того, чтобы держать людей в страхе, и много другого в том же роде. Незадолго до гибели Марло против него в тайном совете возбуждено было дело по обвинению в атеизме. Обвинение это против передовых мыслителей и ученых эпохи Возрождения становится в это время в Англии столь же стандартным, как в более отсталой Германии обвинение в колдовстве и сношениях с дьяволом. Атеизм, начиная с 1590-х годов, понимался английским судом очень широко, включая все виды вольнодумства и скептицизма по отношению к господствующей англиканской церкви, во главе которой стояла королева, и рассматривался как преступление политическое. Есть основание думать, что последовавшее вскоре затем убийство Марло в одной из таверн в окрестностях Лондона, совершившееся при невыясненных обстоятельствах, было подстроено тайной полицией.

Тема безграничности человеческого знания, столь близкая мировоззрению самого Марло, намечена уже в «Тамерлане», его первой драме:

Наш дух, способный до конца постичь
Вселенной нашей дивное устройство,
Измерить бег блуждающей кометы,
Все к новым знаниям стремится вечно.

В «Фаусте» пафос первых монологов — в той же оптимистической вере в безграничную силу знания, но эта вера облечена в формы, подсказанные традиционным сюжетом легенды («Искусный маг есть всемогущий бог»), из рамок которого Марло не выходит как драматург, не нарушающий художественной правды этой легенды. Борьба «добра» и «зла» за душу Фауста происходит в соответ-

ствии с мировоззрением легенды и зрителя, и в рамках легенды «грешника» постигает заслуженная кара — адские муки. Последние слова обреченного («Я сожгу свои книги!») обличают науку как источник его несчастья: и в этом Марло остается верным традиции и художественной логике образа, а не своим убеждениям, которые звучат приглушенно в эпилоге — в высокой оценке «смелого ума» героя.

Характерны, однако, отдельные «авторские» отступления на протяжении пьесы, в которых Фауст — Марло поучает Мефистофеля в духе атеизма и материализма, заверяя его, что «не страшит его слово «проклятие», или предлагая «праздные оставить рассужденья о гибели, о душах и о прочем»:

Не мнишь ли ты, что Фауст склонен верить,
Что может быть страданье после смерти?
Старушечьи все выдумки!

Так же своеобразно и не канонично представление об аде, излагаемое Мефистофелем в традиционной «беседе» с Фаустом: ад — не место ссылки грешных душ, он — в самом страдании грешника от совершенного греха.

Мой ад везде, и я навеки в нем!

Драматическая обработка народного романа позволила Марло создать для повествования новые композиционные рамки. Пользуясь техникой старинной английской драмы, он отодвинул биографическую экспозицию в пролог: о рождении, воспитании героя и его успехах в науках мы узнаем в этом прологе из эпического рассказа Хора. Собственно действие открывается в тот момент, когда Фауст, сидя в своем кабинете, погруженный в пыльные фолианты, в последний раз производит «смотр» университетским наукам и, не удовлетворенный философией, медициной, правом и богословием, решает обратиться к магии, к «божественным книгам некромантов». Эта драматическая экспозиция, представляющая нововведение Марло, дала прочное и концентрированное начало действия, которое в дальнейшем сохранилось во всех драматических обработках легенды — от народной драмы и кукольной комедии до «Фауста» Лессинга и Гете. В конце трагедии — такая же эффектная заключительная сцена: в том же кабинете Фауст в последнюю ночь своей жизни, терзаемый ужасом приближающейся расплаты, произносит свой последний

монолог, прислушиваясь к бою часов, предвещающему наступление рокового двенадцатого часа и появление дьяволов, пришедших за своей добычей.

Между этими двумя неподвижными точками, началом и концом действия, происходит ряд драматизированных сцен, следующих в основном канве народного романа и развивающихся в последовательности эпического повествования.

Фауст получает магические книги от двух чернокнижников, Корнелия и Вальдеса, — эпизод, которого нет у Шписа; заклинание дьявола в лесу на перекрестке; заключение договора с Мефистофелем; разговоры между ними, прерываемые сомнениями и колебаниями Фауста; путешествия, изложенные в повествовательной форме (частично Хором, частично — в диалоге между Фаустом и Мефистофелем); широко развернутые приключения при папском дворе, при дворе императора Карла V (закливание Александра Великого и его возлюбленной), при дворе герцога Вангольтского (то есть Ангальтского); заклинание Елены перед студентами; неудачная попытка благочестивого старца обратить Фауста на путь праведный; любовная связь Фауста с Еленой; последняя ночь со студентами.

Введены и некоторые комические анекдоты народной книги: о рыцаре при дворе императора, у Марло носящем имя Бенволио, которого Фауст награждает рогами; о продаже лошадей барышнику и вырванной ноге. Число таких эпизодов при свободной композиции, характерной для драматизированного романа, легко могло быть увеличено новыми вставками, как это видно при сравнении более поздней печатной редакции (1616) с более ранней (1604), в особенности при сравнении трагедии Марло с ее позднейшими немецкими народными переработками.

Чаще всего расширению подвергались именно комические эпизоды, частично из запаса анекдотов, содержащихся в народной книге, но самостоятельно разработанных. Так, в редакции 1616 года, как у Шписа (гл. 35), оскорбленный рыцарь пытается отомстить Фаусту; при этом у Марло он вместе со своими товарищами отрубает кудеснику голову, которую тот приставляет обратно к своему туловищу; в следующей сцене, опять как у Шписа, рыцари подстраивают нападение на Фауста из засады, но он вызывает своими чарами целое войско демонов и таким образом побеждает своих противников, после чего

Фауст в наказание награждает рогами и товарищей Бен-волио. В той же редакции 1616 года появляется возчик, который жалуется, что Фауст (как у Шписа, гл. 40) сожрал у него целый воз сена.

При этом, согласно принципам английского театра времен Шекспира, вводятся новые комические сцены, которые пародируют серьезные или создают разрядку трагического напряжения. Таковы сцены между учеником Фауста Вагнером и шутом с участием чертей; между Вагнером и слугами Фауста, крестьянскими парнями Робинем и Ральфом (или Диком, как он назван в редакции 1616 года), трактирщиком и трактирщицей, а потом Мефистофелем. Если Фауст продает свою душу дьяволу за безграничное знание и могущество, то шут готов продать свою за кусок жареной баранины. Если Фауст мечтает о любви Елены Греческой, то мечты Ральфа обращены к Нэн Спит, кухарке, и «богопротивная колдовская книга», которой он завладел, должна помочь ему и его товарищу напиться «током ипокрасы в любом кабаке Европы». Сцены эти, по крайней мере частично, являются позднейшими театральными вставками, поскольку в двух редакциях между ними обнаруживаются существенные расхождения по содержанию. Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что шут появляется в сцене четвертой и потом исчезает; в дальнейшем, начиная со сцены седьмой, выступают Робин и Ральф; шут и эта традиционная комическая пара, в сущности, дублируют друг друга в одинаковой функции «комического персонажа». В немецкой народной драме о Фаусте, в особенности в кукольных комедиях, комические импровизации, пародирующие серьезный сюжет, получают в дальнейшем широкое и вполне самостоятельное национальное развитие.

В то же время моральная тема легенды о Фаусте позволила Марло частично использовать в своем произведении драматическую композицию средневековых моралите, аллегорических театральных представлений, героем которых является Человек (Everyman), за душу которого ведут борьбу добрые и злые силы, воплощенные в аллегорических фигурах пороков и добродетелей, так что драматический конфликт между ними, развертывающийся на сцене, олицетворяет моральную борьбу, происходящую в душе человека. Фауст Марло в своей душевной борьбе выступает до известной степени как герой такого моралите, от которого драма Марло унаследовала традиционные

фигуры доброго и злого ангела и прения между ними, отражающие колебания в душе самого героя. Оттуда же — аллегорическое шествие «Семи смертных грехов». В конце пьесы трон праведников, спускающийся с неба, и адская пасть, открывающаяся в глубине сцены (в редакции 1616 года), являются реквизитом того же старинного народного жанра.

Успех, которым пользовался «Фауст» Марло как в самой Англии, так и позднее на народной сцене в Германии, несомненно связан с этим органическим соединением в нем высокой идейности и полета творческой фантазии автора с выразительными художественными методами традиционного народного искусства.

Вопрос о времени написания и первой постановке на сцене трагедии Марло и даже о ее первоначальном тексте до сих пор остается спорным. Старая датировка 1589 годом в настоящее время многими исследователями оспаривается в пользу более поздней — 1592 годом⁵⁴. В пользу первой говорят внутренние основания, заставляющие предполагать, что пьеса была создана молодым драматургом сразу же после «Тамерлана», имевшего большой сценический успех. В подтверждение приводились также содержащиеся в тексте пьесы упоминания об исторических событиях и лицах того времени, которые в дальнейшем должны были утратить актуальность: об «огненном антверпенском корабле» (брандере) — памятном эпизоде осады Антверпена войсками принца Александра Пармского в 1585 году, о самом принце как испанском наместнике и главнокомандующем в Нидерландах, войска которого, однако, после 1590 года сражались уже не на территории Германской империи, а во Франции и который вскоре затем скончался (в 1592 году). Указывалось также, что пьеса Роберта Грина о чернокожнике Бэконе («Брат Бэкон и брат Бангей»), написанная около 1589 года, является откликом на «Доктора Фауста»⁵⁵.

Однако некоторые внешние свидетельства как будто противоречат этой датировке, что заставило новейших исследователей отнести пьесу к более позднему времени (1592). Так, Марло, несомненно, опирался на английский перевод народного романа Шписа, поскольку его «Доктор Фауст» обнаруживает некоторые мелкие черты, наличествующие в этом переводе в отличие от немецкого подлинника⁵⁶. Книга эта, озаглавленная «История достойной осуждения жизни и заслуженной смерти доктора Джона

Фауста», представляет один из многочисленных в эти годы переводов немецкого романа Шписа на иностранные языки, свидетельствующих о его широком международном успехе. Английский текст отличается большими художественными достоинствами и, близко следуя за содержанием оригинала, передает его свободным от германизмов, идиоматическим языком. Переводчик несколько сократил богословско-космографические «беседы» Фауста и Мефистофеля, выпустил немецкие пословицы (в гл. 65) и стихи, но в то же время он внес много новых подробностей в рассказ о путешествиях Фауста, в описания Рима, Венеции, Неаполя, Падуи, Трира и др., которые использованы в драме Марло. Мефистофель у него рекомендует себя Фаусту как дух, «быстрый, как человеческая мысль» (*swift as thought can think*) — мотив, отражающий испытание «проворства» злых духов, появляющийся в эрфуртских главах издания 1590 года немецкой книги, но не использованный в драме Марло. Фауст в Падуе посещает знаменитый университет, «именуемый матерью или кормилицей христианства», слушает его докторов и заносит свое имя «в коллегии германской нации» за подписью «Доктор Фауст, ненасытный в философских спекуляциях», — черта, родственная герою Марло, но также не использованная в его «Фаусте».

Английский перевод издавался несколько раз — в 1592, 1608, 1618, 1636 годах — и затем неоднократно, вплоть до XIX века, в дешевых народных изданиях⁵⁷. Однако какие-либо издания более раннего времени, которые могли бы послужить источником для Марло в 1589 году, не сохранились и не зарегистрированы в списках того времени («*Stationer's Register*»). Разумеется, поскольку и последующие издания этой народной книги имеются в настоящее время в книгохранилищах Англии только в одном, самое большее — в двух экземплярах, не исключена возможность существования не дошедшего до нас более раннего текста, тем более что в подзаголовке издание 1592 года объявляется «новым и исправленным» (*newly imprinted and in convenient places impertinent matter amended according to the true copy printed at Frankfurt*). В пользу этого как будто говорят более ранние упоминания о докторе Фаусте и совершенных им чудесах (полетах по воздуху, постройке волшебного замка и т. п.) в относящемся к 1590 году «Трактате против колдовства» Генри Холланда и около того же времени — в рукописных заметках Габриэля

Гарвея, сохранившихся на полях одного трактата по военному делу⁵⁸.

На несомненное знакомство с содержанием народной книги (скорее всего тоже в английском переводе) указывает еще существование печатной английской «Баллады о жизни и смерти доктора Фауста, великого чародея», зарегистрированной в феврале 1589 года в списках английских книготорговцев. Правда, эта баллада не сохранилась, но в коллекциях Британского музея имеется три экземпляра печатных листовок середины XVII века (1640—1670) с тем же содержанием, озаглавленных «Суд божий над неким Джоном Фаустом, доктором богословия»⁵⁹. Это стихотворное произведение приближается к типу немецких и английских «уличных баллад» и представляет жалобу Фауста, рассказывающего краткую историю своей грешной жизни и ужасной смерти в соответствии с основным содержанием народной книги. Указание на популярный в то время мотив («Судьба, мой враг») свидетельствует о том, что баллада в то время пользовалась известным распространением и, по-видимому, действительно распевалась уличными певцами.

Вопрос о времени написания «Фауста» осложняется дополнительными соображениями, касающимися его постановки на сцене и напечатания. В начале своей театральной деятельности Марло был связан с труппой лорда-адмирала. В дневнике антрепренера этой группы Филиппа Хенслоу, начинающемся с 1591 года, постановка пьесы Марло упомянута в первый раз 30 сентября 1594 года, то есть уже после смерти поэта. С этого времени до октября 1597 года «Фауст» ставился с большим успехом двадцать три раза. Тот же дневник содержит под 10 марта 1598 года инвентарь театрального реквизита труппы, в составе которого упомянут «1 дракон для Фауста». Наконец, 22 ноября 1602 года в дневнике отмечена уплата крупной по тому времени суммы в четыре фунта «Уильяму Берду и Сэмюэлю Раули за их добавления к доктору Фаусту». Подобные вставки, имевшие целью обновить пьесу или приблизить ее ко вкусам публики, были очень обычны в практике английских театров.

Столь поздняя постановка «Фауста» на сцене как будто говорит в пользу гипотезы о позднем написании самой пьесы (1592). Однако нам представляется более вероятным другое объяснение. В 1589 году труппе лорда-адмирала, для которой работал Марло, запрещены были теат-

ральные представления, «поскольку актеры позволяют себе касаться в своих пьесах некоторых вопросов религии и государства, что не может быть терпимо». Запрещение публичных представлений труппы было снято только в марте 1590 года. Если предположить, как о том говорят соображения внутреннего порядка, что пьеса была написана уже в 1589 году, она по своему содержанию в первую очередь подпадала под цензурное запрещение. Лишь после смерти Марло в 1594 году антрепренер решился использовать опасную рукопись, находившуюся в его распоряжении, поскольку теперь он мог переделывать ее по своему усмотрению.

Еще позднее трагедия Марло появилась в печати. В январе 1601 (1602) года разрешение на издание «пьесы о докторе Фаусте» было выдано Томасу Бушелю⁶⁰. Однако первое известное нам издание пьесы (in quarto) фактически вышло в свет только в 1604 году [A₁]. Возможно, что ему предшествовало не дошедшее до нас издание 1601—1603 годов. Последующие издания 1609 [A₂] и 1611 [A₃] годов представляют перепечатки предыдущего с незначительными разночтениями. Совершенно отличный текст, со значительным числом вставок и вариантов, дает издание 1616 года [B₁], которое в дальнейшем перепечатывалось, также лишь с небольшими разночтениями, в 1619 [B₂], 1620 [B₃], 1624 [B₄], 1631 [B₅] годах; издание 1663 года [B₆] представляет позднейшую театральную переработку (as it is now acted), с произвольными поправками и добавлениями.

Вопрос о взаимоотношении двух редакций — А (1604 и след.) и В (1616 и след.) — представляет большие сложности. В обеих, кроме Марло, участвовали другие лица. Более близкой к оригинальному тексту представляется редакция А, которая большинством новых издателей кладется в основу текста. Редакция В содержит, по-видимому, добавления Берда и Раули, о которых упоминает антрепренер Хенслоу. Однако не исключается, что в распоряжении театра была рукопись Марло, заключавшая ряд поправок по сравнению с более ранним текстом, напечатанным в 1604 году. Некоторые варианты издания 1616 года, отличные от первого, заставляют предполагать какую-то долю участия самого автора.

По свидетельству современников, роль Фауста в труппе лорда-адмирала исполнял лучший трагический актер этой труппы Аллен. В дневнике Аллена сохранился инвентарь

его театральных костюмов. Среди них «куртка Фауста, его плащ». Костюм Аллена, «в красной мантии, с крестом на груди», как он описан в поэме Сэмюэля Роуленса (1609)⁶¹, неоднократно воспроизводится на гравюрах, украшавших более поздние издания «Фауста» Марло, которые, может быть, являются идеальным портретом Аллена в этой роли.

О популярности трагедии Марло на английской сцене того времени говорят многочисленные упоминания о ее герое в литературе первой трети XVII века. В частности, упоминает о Фаусте и Мефистофеле и Шекспир в «Виндзорских насмешницах»⁶². Однако для благочестивых зрителей, не только для пуритан, пьеса эта, в которой герой «богохульствует», отрекается от веры, заключает договор с дьяволом (и все это на сцене!), продолжала оставаться камнем преткновения. Об этом свидетельствуют в особенности суеверные рассказы о чудесных и страшных происшествиях, которые будто бы имели место в театре при представлении «Фауста». «Страшно было видеть, — пишет некий Дэниель Дайк, — как однажды, когда комедианты представляли в Лондоне доктора Фауста, оказалось, что среди переодетых в черное, которые должны были забрать его, появился дьявол собственной персоной, и комедианты, как только заметили его присутствие, все сразу убежали с подмостков»⁶³. В 1663 году Уильям Принн в своем известном памфлете против актеров, ссылаясь на «очевидцев», также рассказывает о том, как «дьявол на глазах у всех появился на сцене театра «Belsavage» во времена королевы Елизаветы (к величайшему удивлению и ужасу как актеров, так и зрителей), когда исполнялась кощунственная «История Фауста» (это подтверждали мне многие, еще теперь живущие люди, которые все это хорошо помнят), и некоторые тогда потеряли рассудок от этого страшного зрелища»⁶⁴. Сходные рассказы распространялись позднее и в Германии по поводу народной драмы о Фаусте.

Ко времени наибольшего успеха драмы Марло на елизаветинской сцене относится и появление английского варианта народной книги о его ученике Вагнере под заглавием «Второе сообщение о докторе Джоне Фаусте, содержащее его появления, а также деяния Вагнера» (1594)⁶⁵. Автор этой книги называет себя «английским джентльменом, студентом в Виттенберге, германском университете в Саксонии». Он действительно располагает кой-какими сведениями о Фаусте, восходящими к виттенбергской тра-

диции, которая связывала Фауста с Меланхтоном. Он почерпнул их частично от «ученого человека — Джона Вируса», то есть от немца Вира, латинскую книгу которого «О чудесах демонов» (1563, гл. 4, книга 1, *De magis infamibus*) он пространно цитирует в своем предисловии в доказательство реального существования Фауста. Предисловие содержит и другие «доказательства»: в Виттенберге будто бы «сохранились развалины его дома, недалеко от дома Меланхтона», «как раз против здания университета». Упоминается дуб «в отдаленном месте» в окрестностях города, с глубоким дуплом, в котором Фауст «читал лекции по нигромантии своим ученикам»; наконец, могила Фауста с мраморной плитой, на которой высечена составленная им самим латинская эпитафия. Автор и в других случаях ссылается на свои личные воспоминания, столь же апокрифического характера. Например, он видел, также неподалеку от дома Меланхтона, «красивый и довольно большой дом, построенный из тесаного камня», принадлежавший Вагнеру. Дом был окружен высокой стеной и обширным садом, с длинными, скрытыми от посторонних глаз аллеями, вдали от шума людского, «где он мог без страха прогуливаться с дьяволом и его спутниками».

По своему содержанию английская книга не имеет, кроме названия, ничего общего с немецким народным романом о Вагнере, изданным на год раньше, в 1593 году. Это самостоятельное, довольно беспомощное «продолжение» народной книги о Фаусте, не связанное с традиционным легендарным материалом и откровенно спекулирующее на популярности имени знаменитого кудесника. После смерти Фауста Вагнер с помощью колдовских книг вызывает из ада дух своего учителя, который является ему в обществе адских демонов. В дальнейшем Фауст является Вагнеру еще несколько раз; он принимает также участие в попойке голландских студентов. Австрийский эрцгерцог, прослышав об искусстве ученика знаменитого Фауста, посылает за ним послов в Виттенберг. По этому случаю Вагнер, чтобы показать свое мастерство в магии, тешит их и собравшихся в большом числе на площади виттенбергских граждан невиданным зрелищем: на небесах разыгрывается немая театральная сцена, показывающая гибель Фауста и торжество Люцифера (может быть, отголосок лондонских театральных представлений). Затем вместе с послами Вагнер приезжает в Вену и принимает участие в войне против турецкого султана, осадившего

австрийскую столицу. С помощью колдовства он вызывает трех адских витязей — Инфелиго, Мамри и Симионте, под масками которых скрываются Фауст, Мефистофель и демон Акеркон (то есть Ауэрхан, спутник Вагнера в немецком романе). С их помощью после ряда эпизодов батального и грубо комического характера христианское войско побеждает неверных.

Таким образом, английский роман о Вагнере сохраняет от народной традиции лишь популярные имена героев и общие предпосылки самостоятельно разработанного фантастического сюжета.

После закрытия лондонских театров на продолжительное время в годы пуританской революции реставрация снова вернула Фауста на английскую сцену. Лондонский житель, секретарь адмиралтейства Сэмюэль Пипс сообщает в своем дневнике 26 мая 1662 года, что он «смотрел доктора Фауста в «Красном быке», но в таком жалком и бедном виде, что тошно было глядеть». 28 сентября 1675 года труппа герцога Йоркского исполняла «Фауста», по-видимому, в присутствии короля Карла II. Но свидетельства этих лет и более поздние носят уже печать новых, классических вкусов, пришедших из Франции и малоблагоприятных для театрального «варварства» Шекспира и его современников, менее всего для «комедии» Марло о докторе Фаусте «с ее чертовщиной», которая в свое время «наделала столько шума» и «тешила вкусы грубой публики» (Уильям Уинстенли, 1687). С другой стороны, вопреки этим строгим требованиям к драматическому искусству публика лондонских театров по-прежнему отдавала предпочтение трагическим и эффектным театральным зрелищам и грубой импровизации клоунад. С этим связана все большая вульгаризация текста Марло, выступающая уже в издании 1663 года, но особенно заметная в театральной переработке известного в то время актера Маунтфорта, с характерным заглавием «Жизнь и смерть доктора Фауста, с проказами Арлекина и Скарамуча». Пьеса в этом виде ставилась в «Театре королевы» с 1684 по 1688 год, потом в театре в Линкольн-Инн-Филдз; впервые была напечатана в 1697 году⁶⁶ и потом переиздавалась несколько раз. Текст Марло «в фарсе» Маунтфорта сильно сокращен и большей частью пересказан прозой. Устранены при этом высокий идеологический пафос трагедии и весь ее поэтический колорит. Комические сцены выступают на первый план. Актеры импровизированной комедии Арлекин и

Скарамуччо заменили собой старомодных деревенских парней Робина и Ральфа.

В первой трети XVIII века «Фауст» продолжал привлекать лондонскую театральную публику в двух новых формах: как пьеса кукольного театра и как пантомима⁶⁷. Народный кукольный театр Пауэла с главным комическим героем Панчем на площади против собора св. Павла, пользовавшийся огромным успехом в 1705—1720 годах, в особенности благодаря своей острой политической сатире, имел «Фауста» в постоянном составе своего репертуара. Популярность этого представления запечатлел художник Хогарт в гравюре 1723 года «Фауст — здесь!». С другой стороны, большие театры «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден» конкурировали друг с другом в постановке пантомимы «Арлекин — доктор Фауст», сочиненной актером Джоном Термондом (1724), который был также автором другой аналогичной пантомимы — «Скупой, или Вагнер и Аберикок» (1727). В обеих пьесах арлекин (то есть актер, играющий Арлекина) исполняет роль главного героя, но традиционны лишь имена главных действующих лиц (Аберикок — английское имя Ауэрхана, спутника Вагнера); приключения героев, кроме завязки и развязки «Фауста», сочинены Термондом и не имеют почти ничего общего ни с драмой Марло, ни с народным романом.

Об успехе пантомимы о Фаусте у лондонской публики с возмущением говорит Поп, поэт-просветитель и классицист, в своей стихотворной сатире «Дунсиада» (1727). Он перечисляет сценические эффекты постановки: одетый в черное колдун, крылатая книга, летящая ему прямо в руки, огненные драконы, рогатые демоны и великаны, небо, нисходящее на землю, и зияющая преисподняя, музыка и пляски, битвы, «ярость и веселье» и в заключение — всепожирающее пламя пожара. В примечании к этим стихам в позднейших изданиях (1729 и след.) Поп отмечает необыкновенный успех пьесы в течение нескольких театральных сезонов на подмостках двух крупнейших лондонских театров, стремившихся превзойти друг друга: люди самого высокого звания, по его словам, ходили на двадцатое и на тридцатое представление.

С середины XVIII века дальнейшие известия об английском «Фаусте» прекращаются: литература буржуазного Просвещения не благоприятствовала подобным темам, а народных корней сказание о Фаусте в Англии, в отличие от Германии, не имело.

Трагедия Марло о Фаусте вернулась в Германию, на родину народной легенды и народной книги, в репертуаре английских театральных трупп, которые с 1580-х годов в поисках заработка отправляются гастролировать на континент и с этого времени неоднократно посещают Германию. Первые труппы «английских комедиантов» состояли преимущественно из музыкантов, акробатов и клоунов, но уже в 1592 году в Германии появляется английская труппа, которая, помимо этих специальностей, «играет комедии, трагедии и истории» (то есть исторические драмы). Антрепренером труппы был актер Роберт Браун; труппа его выступала в этом году на ярмарке во Франкфурте-на-Майне, потом в разное время в Кельне, Нюрнберге, Аугсбурге, Штутгарте, Мюнхене, играла при дворе в Касселе, появлялась и в менее крупных городах, как Нердлинген или Мемминген в Швабии. Несколько раз Браун возвращался в Англию, причем состав его труппы менялся. В 1607 году он окончательно вернулся на родину; с этого времени главой труппы становится Джон Грин (до 1626 года). Этот последний исколесил всю Германию, от северных городов (Данциг, Эльбинг) до Баварии и Австрии, где он гастролировал при дворе эрцгерцога Фердинанда (будущего императора Фердинанда II) — в Граце и Пассау; труппа Грина выступала также в Дрездене и Праге, в Варшаве и Копенгагене. Упоминаются в те же годы и другие, менее известные труппы «английских комедиантов». Их широкий и длительный успех в Германии и в других государствах средней Европы объясняется отсутствием собственных профессиональных театров и отсутствием или, точнее, архаическим, средневековым состоянием национального драматического репертуара — результатом общей экономической и культурной отсталости по сравнению с елизаветинской Англией.

Репертуар английских комедиантов определялся тогдашними новинками лондонской сцены, весьма многочисленными и разнообразными⁶⁸. Ставились пьесы предшественников Шекспира — Пиля, Кида, Грина, Марло, ряд пьес самого Шекспира, позднее — произведения его младших современников: Деккера, Хейвуда, Чэпмена, Мэссинджера, Марстона, Бомонта и Флетчера, Форда, а также других английских драматургов, менее известных. Из них наименее популярны были «истории», то есть историче-

ские драмы типа хроник Шекспира: тесно связанные с прошлым Англии, они не могли представлять особого интереса для иностранного зрителя. Из комедий отпадали реалистические и бытовые, малопонятные на чужом языке; успехом пользовались сюжеты фарсовые либо волшебные и фантастические (типа «Сна в летнюю ночь» Шекспира). Но чаще всего исполнялись трагедии, в особенности так называемые «кровавые трагедии», столь обычные на шекспировской сцене, нередко прикрепленные к историческим или легендарным именам прошлого, но псевдоисторические по своему содержанию (вроде «Испанской трагедии» Кида или «Тита Андроника» Шекспира, к которым по характеру сюжета примыкают и такие произведения, как «Гамлет» или «Король Лир»). Нагромождение внешне эффектных драматических ситуаций, максимальная экспрессивность декламации и мимики, над которыми потешался Гамлет Шекспира в своих наставлениях актерам, были необходимы, чтобы сделать театральное зрелище эффектным и доходчивым для зрителей, не владевших английским языком. В этом направлении идет переработка театральных текстов английских драм, их вульгаризация, в особенности в прозаических переложениях для сцены и в позднейших немецких переводах. Пьесы эти породили в Германии театральный жанр, характерный для репертуара немецких странствующих актеров, который позднее получил название «главных государственных действий» (Haupt- und Staatsaktionen) и просуществовал как единственный вид «высокой трагедии» вплоть до эпохи буржуазного Просвещения XVIII века и победы на сцене сперва французских классических вкусов (Готшед), потом немецкой бюргерской трагедии (Лессинг).

Характерным для английского театра времен Шекспира было, как известно, смешение трагического и комического. Представителями комического в трагедии были социально низшие персонажи (как слуги Ральф и Робин в трагедии Марло) или профессиональный комический актер, выступавший в роли шута (clown) или «дурака» (fool). Чередование пафоса и буффонады получает дальнейшее развитие и в театре английских комедиантов в Германии, где роль шута, импровизирующего свою комическую партию, становится все более самостоятельной, в особенности с переходом английского репертуара в руки немецких актеров. Эта «комическая персона» (lustige Person), продолжавшая в немецком театре национальные традиции «фастнахтшпилей»

XVI века, пользовалась особой популярностью у массового зрителя, посещавшего спектакли бродячих комедиантов. В XVII веке комический актер сперва носил прозвище Пикельхеринг (вероятно, голландского происхождения, буквально — «маринованная селедка») и одновременно — другое, национально немецкое, в дальнейшем возобладавшее — Гансвурст (то есть «Ганс-колбаса»). В XVIII веке под воздействием итальянского импровизованного театра он нередко называется Арлекином и носит его пестрый клетчатый костюм; французское прозвище комического слуги — Криспин — встречается только однажды в афише труппы Курца (1767). К концу XVIII века венский комик Ларош, продолжающий традиции Страницкого, дает ему местное простонародное имя Каспар, в уменьшительной форме — Касперле (в австрийском диалектном произношении — Кашперле)⁶⁹. В кукольных комедиях это имя в XIX веке возобладало под влиянием популярных южнемецких кукольников (Курц, Гейсельбрехт, Шютц и др.).

Первоначально английские комедианты играли на своем языке и обходились собственными актерскими силами, пользуясь в случае необходимости любителями из немцев только в качестве статистов. В дальнейшем в английских труппах появляются немцы-актеры, прежде всего, по-видимому, в роли «комической персоны», задача которой состояла в том, чтобы потешать зрителей импровизованной буффонадой на их родном языке. Так, английская труппа, игравшая в ноябре 1599 года в Мюнхене, исполняла комедии на английском языке, но она имела в своем составе также «шута-потешника» (einen Schalksnarren), который, по рассказу современника, «отпускал всякие шутки на немецком языке, чтобы увеселять зрителей в промежутках между действиями, когда актеры уходили переодеваться»⁷⁰. Такой актер, разумеется, был свободен в своих импровизациях и мог широко использовать национальную традицию немецкого юмора. В 1605 году во Франкфурте уже выступает театральная труппа, исполняющая «комедии и трагедии на верхненемецком языке». Известный печатный сборник «Английских комедий и трагедий» 1620 года (изд. 2-е — 1624), представляющий главный источник сведений о репертуаре странствующих актеров в начале XVII века, как и другие рукописи и печатные издания этого рода, содержит немецкие сценические обработки английских пьес. Авторами этих обработок были, по-видимому, сами актеры или люди, близкие

театральной практике, среди которых и в Германии того времени было немало выходцев из бюргерской среды, получивших начатки университетского образования, так называемых «странствующих школяров», променявших, подобно Марло и многим его английским товарищам по профессии, академическую карьеру на более привлекательное для них актерское ремесло.

В течение некоторого времени немецкие труппы еще продолжают называть себя «английскими комедиантами», пользуясь этим популярным названием для целей театральной рекламы, но, в сущности, оно указывает скорее на жанровый состав репертуара, чем на язык пьес или на национальность исполнителей. В дальнейшем и это название отпадает. Актеры называют себя теперь «верхненемецкими комедиантами», в отличие от «нидерландских» (голландских). Последние также вели свое происхождение от английских комедиантов, неоднократно гастролировавших и в Нидерландах, и пользовались большим успехом в северной Германии, где население говорило на нижненемецких диалектах, близких голландскому языку.

Труппы странствующих немецких комедиантов состояли из 10—18 актеров, часто с собственным маленьким оркестром. Во главе труппы стоял директор (антрепренер или принципал), являвшийся одновременно режиссером и актером, очень часто — исполнителем наиболее популярной роли «комической персоны». Они давали представления в городах: во время больших ярмарок — весенней и осенней — во Франкфурте-на-Майне и в Лейпциге, на второй или третьей неделе после пасхи — в Кельне, летом — преимущественно в Страсбурге и в Швабии и т. д. Представления эти устраивались в общественных зданиях — в городской ратуше, в домах купеческих гильдий и ремесленных цехов — или в гостиницах и трактирах города. Декорации и театральные реквизиты, вначале немногочисленные, как в английском театре времен Шекспира, перевозились в больших фургонах, в которых вместе с багажом помещалась и театральная труппа. В зависимости от разнообразия репертуара и от успеха у публики труппа оставалась на месте недели две, позднее, в XVII веке, растягивая иногда свои гастроли в больших городах до четырех-пяти недель. На зимнее время бродячие комедианты старались осесть под покровительством какого-нибудь княжеского двора. Когда им действительно удавалось временно зачислиться на службу в качестве «придворной»

труппы, они прибавляли себе соответствующий громкий титул: комедианты такого-то двора.

Этим определяется наличие двух взаимодействующих и перекрещивающихся тенденций в развитии театра немецких комедиантов, и, в частности, драмы о Фаусте. С одной стороны, требования и технические возможности придворной сцены способствовали развитию зрелищно-развлекательных элементов театрального представления: декораций, костюмов, театральных «машин», всевозможных эффектных полетов и превращений, пантомимы, балетного дивертисмента — в ущерб идейному содержанию пьесы, в соответствии с модным направлением пышных итальянских оперно-балетных спектаклей, утвердившихся к середине XVII века в немецком придворном театре. С другой стороны, вкусы массового городского зрителя содействовали широкому проникновению в чудесное зрелище драматизированной старинной легенды элементов бытового реализма и живого народного юмора, воплощенного в особенности в роли «комического персонажа», который, подобно хору античной трагедии, отражает «высокое» действие пьесы в оценке народного разума или народного здравого смысла. Этот народный элемент выступает особенно отчетливо в кукольных комедиях о Фаусте, рассчитанных почти исключительно на массового зрителя.

Среди первых верхненемецких трупп, перенявших репертуар английских комедиантов⁷¹, более широкой известностью пользовались труппы антрепренеров Ганса Шиллинга, числившегося одно время «привилегированным саксонским комедиантом» (1751), Михаэля-Даниэля Трея (1634—1708), который в 1669 году состоял на службе при мюнхенском дворе, и в особенности Карла-Андреаса Паульсена (р. 1620), уроженца Гамбурга, игравшего преимущественно в северной и средней Германии. Трей и Паульсен к пьесам старого английского репертуара добавляли переработки модных в то время итальянских и испанских пьес. Преемником Паульсена в качестве принципала его труппы явился с 1678 года его зять магистр Иоганн Фельтен (1649—1672), актер с академическим образованием и литературными вкусами, включивший в свой репертуар ряд прозаических переделок французских классических пьес Корнеля и Мольера. Труппа Фельтена с 1685 по 1690 год находилась на службе саксонского двора, получила в свое распоряжение придворный театр в Дрездене с его декорациями и машинами и тем самым имела возмож-

ность внести в примитивную сценическую технику немецких бродячих комедиантов модные театральные усовершенствования итальянской сцены. От «славной банды» Фельтена ведут свое происхождение многие крупнейшие немецкие театральные предприятия этого рода, пользовавшиеся широкой известностью в XVIII веке (труппы Нейберов, Шенеманна, Экгофа, Шредеров, Коха, Аккермана и др.)⁷².

Самостоятельное место в ряду этих крупных немецких актеров-предпринимателей занимает Иосиф Страницкий (1676—1726), осевший со своей антрепризой в Вене, где он создал первый постоянный немецкий театр («У Каринтских ворот»), успешно конкурировавший с модной в то время при дворе итальянской оперой. Страницкий пользовался огромным успехом в роли Гансворста. Он придал этой «комической персоне» местные бытовые и реалистические черты простоватого и вместе с тем от природы сметливого зальцбургского крестьянина. Страницкий выступал в этой роли и в «Фаусте», оказав своей новой интерпретацией большое влияние на сценическую практику южно-немецких театральных трупп.

Пьесы Марло, по свидетельству одного современника, известны были в Германии уже в 1592 году. Кроме «Фауста», английские комедианты в разное время исполняли «Тамерлана», «Мальтийского еврея» и «Кровавую свадьбу» (историческую трагедию на сюжет Варфоломеевской ночи). В 1608 году «Фауста» ставит английская труппа Грина, играющая в Граце и Пассау, при дворе австрийского эрцгерцога; в 1626 году та же труппа выступает в Дрездене. Дальнейшие известия относятся к труппам немецких антрепренеров: 1651—Прага (Шиллинг), 1661—Ганновер, 1666—Люнебург (Трей), 1669—Данциг (Паульсен), 1669—Мюнхен (Трей), 1679—Данциг, 1688—Бремен (Фельтен), 1696—Базель, 1703—Берлин (Де Скио), 1715—Вена (Страницкий), 1738—Гамбург (Иоганн Нейбер), 1739—Гамбург («знаменитый силач» Эккенберг), 1742—Франкфурт (Валеротти), 1742—Гамбург (София Шредер), 1746—Майнц (Шух), 1746—Гамбург, 1748 и 1752—Нюрнберг (Шульц), 1765—Любек, 1767—Франкфурт (Куцц); самое позднее известие: 1770—Гамбург. Список этот ни в коей мере не исчерпывающий: он основан на случайных записях в дневниках и переписке современников, на архивных сообщениях — из деловых документов, городских хроник и т. п.⁷³. Наряду с дневником данцигского ратмана Георга Шредера (1669), который

содержит подробное, наиболее раннее по времени описание постановки «Фауста» (труппой Паульсена), важнейшее значение для восстановления содержания драмы в XVII—XVIII веках имеют многочисленные афиши того времени, дающие список действующих лиц, краткий сценарий пьесы или перечень наиболее замечательных сцен и театральных эффектов: той же труппы Фельтена (Бремен, 1688), Иоганна Нейбера (Гамбург, 1738), постановки во Франкфурте (1742) и в Нюрнберге (1748), труппы Курца (Франкфурт, 1767) и др.

К этому следует присоединить уцелевшую по случайной случайности голландскую редакцию пьесы «Сосшествие во ад доктора Фауста», напечатанную впервые в Амстердаме в 1731 году из театрального наследия известного антрепренера и актера Якоба ван Рейндорпа (1603—1720), директора Большой труппы Гаагского и Лейденского театров, двух первых постоянных театров в Нидерландах⁷⁴. Труппа Рейндорпа неоднократно гастролировала в Дании и в северной Германии (в Копенгагене, Гамбурге, Любеке, Данциге и Берлине). Драма о Фаусте входила в ее репертуар, и стихотворное посвящение к печатному изданию, увидевшему свет уже после смерти Рейндорпа, называет его «главным сочинителем» этой пьесы. На самом деле, как показал Коссман, пьеса эта перешла к Рейндорпу из театрального наследия его предшественника, Яна Баптиста ван Форненберга (1620—1696), создателя первого в Нидерландах постоянного театра в Гааге (между 1658—1665 годами), владельцем которого после смерти Форненберга стал Рейндорп, как его главный актер и преемник по антрепризе. Автором нидерландской обработки был, по-видимому, некий Флорис Грун (ум. 1689), странствующий актер, известный с середины XVII века как сочинитель театральных пьес, в числе которых современные источники называют и «Фауста». Сличение с упомянутым выше данцигским сценарием Паульсена (1669) позволяет видеть в голландской пьесе самостоятельную обработку английского или немецкого оригинала середины XVII века. Переработка Груна сделана александрийскими стихами (согласно принципам голландской классической трагедии), со вставными песенными номерами в строфической форме, и относится к середине XVII века, как и большинство других театральных работ Груна. Можно предположить позднейшее редакционное вмешательство Рейндорпа, сказавшееся в особенности в наличии ряда вставных балет-

ных номеров, характерных и для других его постановок. Но в целом голландская пьеса в сопоставлении с немецкими афишами и старейшими текстами кукольных комедий, восходящими к XVIII веку, позволяет восстановить основные линии «Доктора Фауста» немецких комедиантов в первоначальной редакции XVII века.

Афиши немецких комедиантов дают представление об особенностях их театральной техники, отразившейся и на сценарии пьесы. Начиная с Фельтена, под влиянием итальянского оперно-балетного театра и придворной сцены расширяются зрелищные и декоративные возможности, используются театральные машины и всякого рода волшебные превращения, способствующие общей тенденции к трансформации трагедии доктора Фауста в пышную и эффектную феерию. Бременская афиша Фельтена (1688) содержит «всем на изумление» ряд таких зрелищных аттракционов, в то время, по-видимому, еще новых: «1) Плутон летает верхом на драконе по воздуху; 2) Колдовство Фауста и заклинание духов; 3) Пикельхеринг пытается собирать золото, но ему досаждают всякие летающие волшебные птицы; 4) Банкет у доктора Фауста, причем вся выставленная снедь превращается в разные курьезные штуки; 5) Из паштета появляются и летают по воздуху люди, собаки и кошки и другие животные; 6) Прилетает огнедышащий ворон и предрекает Фаусту смерть; 7) Наконец Фауста уносят духи; 8) Показан будет вид ада с превосходным фейерверком». Программа эта заканчивается «маскарадом из шести персон: испанец, два фокусника, школьный учитель, крестьянин и крестьянка, каковые особенно потешно плясать будут». Затем исполняется небольшая комическая пьеска современного репертуара: «Жорж Данден» Мольера в обработке самого Фельтена. Балет, фейерверк и заключительная комическая интермедия становятся в дальнейшем обязательным финалом волшебной трагедии.

Афиши труппы Нейберов (Гамбург, 1738) дают подробное описание декорации пролога в аду: «Большая терраса перед подземным дворцом Плутона на реках Лета и Ахерон. По реке плывет челн, управляемый Хароном, а навстречу ему на огненном драконе летит Плутон, за которым следует весь его придворный штат духов». В финале «на сцене снова подземный дворец Плутона. Фурии окружают доктора Фауста и пляшут от радости, что заполучили его в свои

владения». «Остальное зрителям будет приятнее посмотреть, чем читать на афише».

Труппа верхненемецких комедиантов с итальянским антрепренером Валеротти во главе (Франкфурт, 1742) регистрирует в своей программе «особые виды, имеющие быть представленными»: «1) По воздуху летит дракон с восседающим на нем Плутоном [этот номер уже сделался традиционным!]; 2) Гансвурст попадает в Фаустов заколдованный круг, и его преследуют духи; 3) Мефистофель влетает по воздуху в комнату Фауста [сцена договора]; 4) Фауст показывает герцогу Пармскому следующее: муки Тантала, затем коршуна Тития, затем камень Сизифа, затем смерть Помпея [сцена при дворе императора]; 5) Женщина превращается в фурию на глазах у всех [эпизод с Еленой!]; 6) Балет духов, во время которого фурии разрывают Фауста на куски». «В заключение балет и веселая комедия».

Балетные номера сопровождают окончание каждого действия и вставляются неоднократно в середину действия в нидерландском «Фаусте»: вероятно, это была наиболее существенная модернизация, которой антрепренер Рейндорп подверг в конце XVII — начале XVIII века старинную пьесу актера Флориса Груна в соответствии с новыми театральными вкусами. В угоду этим тенденциям сценически эффектная пьеса немецких комедиантов была переделана в XVIII веке в пантомиму по английскому образцу. Существовало, по-видимому, несколько таких пантомим, которые ставились: в 1749 году — в Гамбурге, под заглавием «Арлекин как Фауст» (Никколини), в 1770 году — в Лейпциге (Везер), в 1772—1773 годах — снова в Гамбурге (Никколини), в 1779 году — в Вене. Никколини инсценировал также пантомиму «Арлекин — слуга Фауста», очевидно о Вагнере. По заглавию можно предположить перевод или переделку аналогичных английских пантомим Термонда «Арлекин как Фауст» и «Арлекин как Вагнер». То же, вероятно, можно сказать и о пантомиме, поставленной Везером; во всяком случае, пьеса благодаря выразительной игре актера Куммера шла «с невероятным успехом». Венская пантомима, представленная «воспитанниками императорского и королевского театра», скорее всего — на придворной сцене, обнаруживает самостоятельность и литературные претензии. Сценарий (на французском и немецком языке) сохранился; драматическая концентрация достигается сосредоточением действия на по-

следнем дне жизни Фауста. Автором сценария был веймарский советник Иоганн-Фридрих Шмидт, скрывшийся под псевдонимом «любителя театра».

Переработки драмы о Фаусте в пантомиму объяснялись, конечно, не только модой на этот жанр, распространившийся в то время из Англии. Они свидетельствуют о потере у интеллигентного зрителя интереса к идейному содержанию драмы: литература раннего немецкого Просвещения вслед за Готшедом относилась с презрением к «простонародным» средневековым суевериям, тогда как зритель рядовой продолжал ценить в этой пьесе прежде всего феерию и элементы буффонады.

Еще раньше, в 1730 году, «Доктор Фауст» был представлен в Вене, в «императорском и королевском привилегированном театре возле Каринтских ворот», как балет — «на манер немецких комедий, английских пантомим и итальянских опер», «с многочисленными театральными машинами и декорациями». Либретто этого балета не сохранилось. Содержание его (за исключением завязки и развязки) не традиционно: центральным эпизодом является роман Фауста с прекрасной мельничихой, которую он похищает с помощью Мефистофеля во время сельской свадьбы у ее жениха, мельника, и параллельная любовная интрига Гансвурста с Коломбиной и ее соперницей, коварной Анджолой; среди эффектных балетных номеров упоминается парад красавиц разных национальностей, соблазняющих Фауста, различные волшебные превращения и в качестве финала — пляска ведьм, чудовищ и адских духов.

В форме балета «Фауст» ставился неоднократно не только в XVIII, но и позднее, в XIX веке, на сюжетной основе трагедии Гете. Таким образом, идея Гейне написать балет на сюжет «Фауста» опиралась на давнюю театральную традицию.

В середине XVIII века братья Лобе инсценировали «Доктора Фауста» в своем театре китайских теней. Однако уже значительно раньше (1688) труппа Фельтена пользовалась театром теней как дополнительной приманкой для зрителей.

Большой успех около того же времени имел некий Рудольф Ланг, дрессировщик собак, выступавший в Аугсбурге, Франкфурте, Иене и других городах Германии и оставивший описание своих путешествий и своего мастерства⁷⁵. Его собаки Моше и Гансвурст изображали Мефистофеля и Фауста; при словах дрессировщика: «Черт

идет!» — Гансвурст, изображавший Фауста, испуганно прятался. Сохранилась гравюра, изображающая хозяина вместе с обеими собачками. Гансвурст — Фауст — в черной мантии и брыжах, Моше — Мефистофель — в звериной шкуре, с рогами и с факелом в левой руке. Гравюра эта, за отсутствием других современных документов иконографического характера, может дать некоторое представление о костюмах кукольного театра XVIII века.

Существовала в XVIII веке в репертуаре немецких комедиантов, как продолжение «Доктора Фауста», и пьеса о его ученике Кристофе Вагнере, текст которой не сохранился. Афиша труппы Валеротти, представлявшей во Франкфурте в 1742 году как «Фауста», так и «Вагнера», не позволяет с полной определенностью судить об отношении театральной обработки к народному роману. За отсутствием стойкой традиции, которая опиралась бы на народную легенду, элемент зрелищный — волшебство и буффонада, — по-видимому, преобладал. Гансвурст выступал и здесь в роли комического слуги и спутника Вагнера, «мучимого духами». Кукольная комедия о Вагнере отмечена в начале XIX века в репертуаре известного предприятия Шютца и Дрэера; фон дер Хаген называет ее «бледным отзвуком» Фауста. По более позднему сообщению Штиглица (1834), «кроме самого Вагнера, в ней действовали Фауст, духи и другие чудесные явления, а также Касперле в различных ролях для увеселения публики». Текст, опубликованный Энгелем, не может, по-видимому, считаться подлинным⁷⁶.

Широкая популярность «Доктора Фауста» в исполнении странствующих немецких трупп на протяжении всего XVII и большей части XVIII века (в особенности в народной аудитории) единодушно засвидетельствована многими сочувственными или враждебными отзывами современников — от диссертации Неймана (1683) и комментариев к «Симплициссимусу» Гриммельсгаузена (1684) до поздних упоминаний буржуазных просветителей — Готшеда (1728), побывавшего в Германии Вольтера (1767), Фридриха Николаи (1781) и др. «И как влюблена была Германия, да и сейчас еще отчасти влюблена в своего „Доктора Фауста“!» — пишет Лессинг в «Письмах о новейшей немецкой литературе» (1759).

С другой стороны, и в Германии, как в свое время в Англии, не умолкают осуждающие голоса многочисленных «верующих», в особенности официальных представителей

лютеранской церкви, выступающих против пьесы, в которой на потеху публики на подмостках театра показывали «настоящее заклинание бесов, коих выпускали на сцену, и кощунственное отречение от бога во имя нечистого». Как в Англии по поводу драмы Марло, так и в Германии среди суеверных зрителей ходили слухи, будто во время исполнения этой пьесы «в толпу наряженных чертями проникали и настоящие бесы, вследствие чего неоднократно случалось, что на поверку один черт оказывался лишним, и не было никакой возможности понять, откуда взялся этот четвертый, или седьмой, или двенадцатый».

Рассказывали о божьей каре, которая постигала актеров, занятых в этой пьесе: например, о том, как арлекин, хвативший лишнего после представления «Фауста» на дружеской пирушке в доме базельских ткачей, оступился, спускаясь по лестнице, полетел вниз головой и разбил себе череп, «откуда явствует, что представление столь богопротивных комедий безнаказанным не остается». Ревнители веры во главе с церковниками неоднократно обращались к властям с просьбами о полном запрещении этой богопротивной пьесы. Такое «высочайшее» запрещение выхлопотал в Берлине в 1703 году глава лютеранского духовного управления прусской столицы, известный пиетист доктор Шпенер. Подобный инцидент повторился в 1740 году в Кенигсберге, где верующие подали жалобу на антрепренера Гильфердинга, за то что он «вывел на сцену человека, который заключает союз с дьяволом и при этом по всей форме отрекается от родителей, крещения, религии и господа бога». Еще позже, в 1767 году, евангелическим духовенством Франкфурта-на-Майне «в полном составе» в специальной жалобе на имя магистрата этого вольного города поставлено было в вину антрепренеру Курцу, что в его пьесе «известный архиколдун доктор Фауст» назван был профессором теологии в Виттенберге, что представляет «грубую ложь и бессовестную клевету на один из лучших и старейших университетов нашей евангелической церкви»: обвинение, повторившее негодующий протест Лерхеймера, ученика Меланхтона, против народной книги Шписа. Курцу пришлось на афише следующего представления, «по всемилостивейшему приказу», принести извинения, опровергнув «измышление», заимствованное им из «старинного театрального сочинения», и «по собственной воле заявить, что ни в коей мере не намеревались оскорбить сие высокое звание и выдать сию басню за истину». По странной

игре случая опровержение появилось на афише новой пьесы Лессинга — «Минна фон Барнхельм».

Можно предполагать, что драма «Доктор Фауст» должна была в конце концов искать прибежища в народном кукольном театре не только потому, что театр и драматургия раннего немецкого буржуазного Просвещения заняли враждебную позицию по отношению к пьесам старинного театра XVI—XVII веков, в которых, как писал просветитель Готшед, «можно увидеть, как колдуны в смехотворном облачении чертят знаки, круги и фигуры, бормоча при этом заклинания и нелепые магические формулы». Существенную роль сыграли в этом процессе и повторные запрещения духовной цензуры, в результате которых народная драма, вытесненная понемногу из театрального обихода образованного общества, вынуждена была «уйти в подполье».

На сцене кукольного театра «Доктор Фауст» документально засвидетельствован с середины XVIII века (Гамбург, 1746), однако существуют упоминания более раннего времени о «механических фигурах», которые показывали антрепренер Трей в Люнебурге уже в 1666 году и какой-то неизвестный «в одном балагане» в Гамбурге в 1698 году. Некоторые театральные труппы пользовались куклами, как и китайскими тенями, чтобы разнообразить свой репертуар⁷⁷.

Кукольный театр был известен в Германии уже в средние века, но собственно марионетки, то есть механические куклы, управляемые с помощью проволоки, появляются впервые в XVI веке и получают широкое распространение в XVII веке. Новая техника позволила усложнить сценическую композицию: вместо двух кукол, которых мог водить кукольник, пользуясь только своими руками, он получил возможность при одном помощнике управлять движениями нескольких кукол одновременно и с помощью простых механизмов освоить некоторые традиционные зрелищные эффекты постановки «Доктора Фауста» на подмостках больших театров (полеты по воздуху, сцены с чертями, парад «героев древности», огнедышащий дракон, на котором «комическая персона» совершает свой перелет в Парму, или адский ворон, уносящий расписку Фауста, и т. п.). Однако эти зрелищные элементы, по сравнению с большим театром в силу необходимости крайне скупые и схематические, окружая старинное театральное зрелище привычной для него атмосферой необычного и чудесного,

нигде не заслоняют его основного драматического содержания рельефно выступающего в обобщенных формах народного кукольного представления.

Кукольный театр был по преимуществу театром массового, демократического зрителя; именно поэтому ранние известия о нем так немногочисленны — вплоть до времени возникновения в Германии активного интереса к народному творчеству, народному искусству и литературе, связанного с именами Гердера и молодого Гете, с литературным движением «бури и натиска» и романтизма. «Фауст» Лессинга и в особенности «Фауст» Гете возродили эстетический интерес к народному «Фаусту», в частности — к кукольной комедии о Фаусте. Одним из первых симптомов этого нового общественного интереса у интеллигентных зрителей явился небывалый успех с 1804 года периодических гастролей в Берлине кукольного театра антрепренеров Шютца и Дрэера, о которых рассказывают многие современники: посещение этого театра литературно образованной публикой стало модой, державшейся в течение ряда лет. К 1807—1808 годам относится запись исполнения Шютца, сделанная фон дер Хагеном и его друзьями, которая дополняется рассказами Горна, Лейтбехера и более поздним — Эмиля Зоммера (1844). Одновременно большим успехом пользовался мюнхенский кукольник Гейсельбрехт, с 1797 по 1807 год выступавший в различных частях Германии, чаще всего во Франкфурте-на-Майне. Рассказывают, что во время Раштадтского конгресса (1797—1799) дирекция гастролировавшего там «*Théâtre français*» жаловалась, что растеряла всю свою публику, «потому что все бегали смотреть театр марионеток какого-то Гейсельбрехта»⁷⁸. Рукопись его «Фауста» сохранилась. В последние годы своей жизни он неохотно играл эту пьесу, которая вызывала у него сомнения религиозного и морального характера.

Как Шютц, так и Гейсельбрехт, прославившись своей игрой, имели возможность в конце своей деятельности осесть: первый — в Берлине, второй — во Франкфурте. Постоянный кукольный театр еще раньше появился в Вене («*Kasperletheater*»). Существовал такой театр с 1802 года и в Кельне (под названием «*Hänneschen Theater*»); его принципалом был кукольник Кристоф Винтер, также оставивший свою обработку «Фауста». В Лейпциге и Саксонии особенно прославился в начале XIX века кукольник Константин Бонешки (ум. 1889), труппа которого под

руководством его наследников продолжала существовать до конца XIX века. Тексты «Фауста» Бонешки и его преемников также были опубликованы по рукописям⁷⁹.

Однако из бродячих кукольников XIX века (как, впрочем, можно думать, и в более отдаленные времена) лишь немногие, наиболее известные и выдающиеся, играли на площадях и ярмарках крупных городов. Огромное большинство странствовало по деревням, городским местечкам и пригородам, играя на постоянных дворах и в трактирах, на базарах и сельских ярмарках и обслуживая своим искусством самые широкие народные массы в городе и деревне. Как в прошлом труппы бродячих комедиантов, они переезжали из одного места в другое в старинном фургоне, вмещавшем самого хозяина и его семью, ящик с куклами и немногочисленный театральный реквизит. Число таких бродячих кукольников даже в конце XIX века было немалое: исследователь немецкого кукольного театра Кольман насчитывал еще в 1890 году в одной Саксонии не менее сорока хозяев, не считая владельцев более мелких театров полишинелей (типа «петрушки»), переносивших добро свое на спине, как корабейники. По словам Кольмана, они проникали в самые глухие горные поселки, где никогда не видели других театральных представлений, но даже в богатых селах и небольших городах они успешно конкурировали с заезжими гастролерами из провинциальных городских театров⁸⁰.

Значительную часть постоянной аудитории кукольных театров составляли дети всех классов общества, в особенности в более крупных городских центрах, где образованное бюргерство привыкло смотреть на кукольный театр сверху вниз, как на забаву для «простого народа».

Профессиональные навыки кукольников чаще всего передавались по наследству — от отца и мужа жене и сыну или дочери и зятю. Будущий наследник предприятия практиковался годами: сначала как помощник хозяина разносил публике афиши и собирал их по обычаю по окончании представления, потом помогал главе семьи в качестве второго актера и водителя кукол. Существовали целые династии кукольников, наследовавшие от отцов своих вместе с куклами и театральным имуществом репертуар, рукописи пьес и традиции исполнения.

Репертуар этот лишь частично состоял из старинных пьес, восходящих к театральному наследию английских и

немецких странствующих комедиантов, как «Доктор Фауст», «Дон Жуан», «Юдифь и Олоферн», «Генофефа и Зигфрид» и некоторые другие. В XVIII веке театральной обработке подвергались английские сентиментальные повести («Фанни и Дерман»), популярные рыцарские и разбойничьи романы. Подвиги «благородных разбойников» — баварца Хизеля и Шиндерханнеса, прославленных народом борцов против феодального угнетения, — нашли свое отражение не только в устном фольклоре, но и в народных романах и кукольных комедиях конца XVIII — начала XX века. «Робинзон Крузо» и «Хижина дяди Тома» были обработаны для театра марионеток, как и баллада Шиллера «Фридолин» («Der Gang nach dem Eisenhammer») и др.

Знакомство исследователей с этим репертуаром основано на рукописях кукольников, в значительно меньшей степени — на записях, сделанных во время представлений. Кукольники играли частью по памяти, но гораздо чаще — по рукописям, своеобразным режиссерским спискам, сохраняя свободу импровизации для роли «комического персонажа». Списки эти переходили по наследству, переписывались, переделывались по вкусу принцепала, иногда перекупались одним кукольником у другого, но в то же время прятались от конкурентов. Многие кукольники уверяли собирателей, что не имеют рукописей, из боязни «потерять хлеб». Так, в романе Карла Гольтея «Бродячий люд» («Vagabunden», 1851) кукольник Дрээр заявляет: «У нас все передается от отца к сыну; один выучивает от другого наизусть, а потом носишь всю историю с собой в голове. Каждый из нас должен принести клятву, что никогда не запишет ни одной строки, чтобы рукопись не попала в недобрые руки и мы не лишились хлеба». Однако, несмотря на это, многим собирателям удалось составить обширные коллекции таких режиссерских списков, частью в оригиналах, частью в копиях. Коллекция Кольмана насчитывала, например, около ста рукописей, приобретенных от двадцати трех разных кукольников, из них пятнадцать текстов «Доктора Фауста»⁸¹.

К сожалению, списки кукольного «Фауста», известные до сих пор, все переписаны в XIX веке, и текст их далеко не в точности отражает первоначальную форму народной кукольной комедии. Кукольники, как представители живого народного искусства, не относились к унаследованному тексту как к музейному экспонату. Подобно тому как импровизации

комического актера всегда частично приспособлялись к современности, так содержание и стиль народной драмы в целом понемногу изменялись, перерабатываясь исполнителями в общих рамках традиции, согласно их вкусу, менявшемуся вместе с мировоззрением и вкусами народной аудитории. Удачные находки заимствовались одним исполнителем у другого, влияли и новые литературные вкусы в той мере, как они проникали вместе с новыми сюжетами в народное искусство. Об этом свидетельствует, в частности, воздействие на кукольные комедии о Фаусте различных позднейших литературных обработок этого сюжета: романа Клингера (1791), ультраромантической трагедии Клингемана (1815), реже — более далекого от традиции «Фауста» Гете (1808).

Всего до настоящего времени, кроме старых текстов Шютца — Дрэера и Гейсельбрехта, опубликовано более двадцати различных списков кукольного «Доктора Фауста», некоторые с вариантами: в Германии — из Аугсбурга, Берлина, Веймара, Кельна, Лейпцига (Бонешки и его школа), Майнцской Франконии (район Вюрцбурга), Ольденбурга, Страсбурга, Хемница (теперь Карл-Маркс-Штадт в Саксонии), Ульма; в Австрии — из окрестностей Вены (Нижняя Австрия) и из Тироля. В Тироле «Фауст» сохранился также в репертуаре старинного крестьянского самодельного театра, до сих пор существующего в некоторых отдаленных горных селениях Верхней Баварии и южной Австрии.

Из всех дошедших до нас версий наиболее архаической большинством исследователей признается ульмская, хотя сохранившийся текст по сравнению с другими отличается некоторой неполнотой.

Сводный характер имеет текст «Доктора Фауста» в литературной обработке Карла Зимрока, поэта, известного своими художественными модернизациями народных книг и переводами памятников средневековой немецкой литературы⁸². Такой же сводный характер имеют публикации Карла Энгеля и Тилле, которые по этой причине также не могут считаться достоверными историческими источниками.

Существует, кроме того, большое число пересказов и сообщений о постановках «Фауста» из разных мест, а также театральных афиш XIX века. В частности, имеется сообщение об исполнении этой популярной пьесы бродячими цыганами в южной Германии (Швабии).

За пределами Германии и Австрии «Фауст» издавна исполнялся на сцене кукольных театров в Нидерландах. В Антверпене такой театр существовал до недавнего времени. Известно, что голландские кукольники показывали «Доктора Фауста» в Москве и в Петербурге: в XVIII веке — Заргер (1761), в XIX веке — Швигерлинг (1856), последний — даже в русском переводе. Но особенной популярностью кукольная комедия о Фаусте пользовалась в Чехии, где вплоть до чешского Возрождения XIX века это народное искусство представляло единственную форму театра на национальном языке, уцелевшую от германизации. Английско-немецкие странствующие комедианты представляли «Доктора Фауста» в Праге не позже 1651 года (гастроли немецкой труппы Шиллинга). Согласно народной книге Шписа, Фауст побывал в Праге. Здесь о нем сложились местные предания, указывали «дом Фауста», знали о нем балладу⁸³. Кукольные комедии о Фаусте на чешском языке записывались неоднократно. Из них старейшая относится к первой половине XIX века и воспроизводит текст крупнейшего чешского кукольника Матвея Копецкого (1762—1846).

С конца XIX века «Доктор Фауст» неоднократно ставился художественными кукольными театрами Германии, возникшими в Мюнхене, Дрездене, Берлине и других городах в связи с возрождением интереса к этому виду театрального творчества.

7

Хотя текст «Доктора Фауста» в немецких театральных обработках XVII века не сохранился, однако общие его очертания могут быть восстановлены сопоставлением нидерландской драмы XVII века с кратким переложением данцигского спектакля труппы Паульсена в дневнике Шредера (1669) и с ульмским списком кукольной комедии, как наиболее архаическим. Дальнейшие наслоения засвидетельствованы в более поздних афишах (с конца XVII до середины XVIII века) и в многочисленных кукольных комедиях XIX века, из которых наиболее ранние восходят к спискам и театральной практике конца XVIII века.

Немецкая драма сохранила в основном последовательность театральных эпизодов трагедии Марло, однако с пропуском отдельных сцен в серьезных партиях и в более

сжатом изложении, в особенности в кукольных комедиях. Текст, переложенный прозой, в соответствии с особенностями игры бродячих комедиантов имел текучий характер, прежде всего в импровизированных комических партиях, и сильно разнится в различных позднейших записях. Устный характер традиции с самого начала создавал предпосылки для творческой переработки сценария и текста, представляющей известное сходство с обычной судьбой произведений устного народного творчества. Наблюдения над развитием текста кукольных комедий, в особенности более позднего времени, подтверждают это положение.

Кукольные комедии имеют некоторое число стихотворных реплик, преимущественно заключительных, в модной для трагедии XVII века форме парных александрийских стихов, а также вставные строфические арии, наличествовавшие, вероятно, уже в текстах XVII века. Стихотворная переработка нидерландской драмы представляла, по-видимому, местное исключение; такой же местный характер имеют и в значительной части рифмованные тирольские народные драмы.

В отдельных случаях немецкая драма содержит мотивы и эпизоды, отсутствующие у Марло и восходящие к немецким народным книгам, а может быть, и к устному народному преданию. В связи с этим некоторыми исследователями высказывалось мнение, что немецкая народная драма возникла самостоятельно и имеет источником не Марло, а народную книгу Шписа, и даже более того, что Марло воспользовался для своей трагедии немецкой драматической обработкой народной книги, завезенной в Англию труппами гастролировавших на континенте английских комедиантов⁸⁴. Однако доводы в пользу этой теории крайне неубедительны. В Германии XVI века, как уже говорилось, не было подходящих общественных условий для возникновения национальной драматургии, не было ни национального театра, ни актеров, ни драматурга, способного создать такую пьесу. Существование немецкого «Фауста» в конце XVI — начале XVII века нигде не засвидетельствовано, тогда как распространение в Германии пьес английского репертуара, в том числе «Фауста» Марло, прослеживается документально. С другой стороны, в популярности именно этой английской трагедии в репертуаре англо-немецких комедиантов существенную роль, несомненно, сыграли немецкое происхождение сюжета и его немецкий характер. Поэтому неудивительно, что на родной не-

мецкой почве пьеса могла притянуть к себе ряд мотивов немецкой народной традиции, отсутствующих у Марло, притом не только из народных книг, но и из связанного с ними устного народного предания.

Остановимся на сценах, в которых немецкая драма XVII века и позднейшие кукольные комедии существенным образом отходят от английского оригинала.

1. Драма англо-немецких бродячих комедиантов очень рано отбросила эпический пролог Хора, в котором Марло резюмировал биографическую предысторию Фауста, содержащуюся в народной книге. Первый монолог Фауста, созданный Марло, сам по себе содержал все элементы, необходимые для драматической экспозиции.

Вместо этого уже редакция середины XVII века, как показывают нидерландская драма и данцигская инсценировка труппы Паульсена, имеет новый пролог в аду, наличествующий и в некоторых более поздних театральных афишах (1688, 1738): сцену между Плутоном и перевозчиком душ Хароном, который жалуется на запустение в аду и недостаточное усердие адских духов. Плутон созывает покорных ему демонов и отправляет их на землю соблазнять людей. В числе этих демонов в нидерландской драме выступает и Мефистофель, который посылается к духовенству и студентам. Среди них назван и ученейший доктор Фауст, к которому «все люди обращаются за поучением в земных и небесных делах». Мефистофель обещает соблазнить Фауста и доставить его в царство Плутона.

Как показал Крейценах⁸⁵, пролог этот заимствован из комедии английского драматурга Томаса Деккера, позднего современника Шекспира, «Если все это плохо, то без черта не обошлось» (1612, первое печатное издание около 1640 года). Пьеса Деккера представляет драматическую обработку популярного средневекового шванка о черте, который, поступив поваром в монастырь, понемногу соблазняет всю монашескую братию⁸⁶. Очевидно, использование пролога Деккера — дело рук английских комедиантов, ставивших «Фауста» Марло в таком виде на немецкой сцене. Из той же комедии Деккера был одновременно заимствован и другой эпизод, в котором комический персонаж (Пикельхеринг) выступает как кладоискатель, обманутый Мефистофелем (д. IV).

Из текстов кукольных комедий пролог сохранили лишь немногие — ульмский, страсбургский, берлинский. В двух

последних Мефистофель также получает от своего повелителя задание соблазнить Фауста.

2. Первый монолог Фауста уже очень рано оказался сокращенным и лишился идейной глубины, которую вложил в него Марло. В нидерландской пьесе Фауст еще сетует на то, что, будучи ученым, он не знает, каким образом сделаться «еще учение». В ульмской и аугсбургской кукольных комедиях он не находит удовлетворения в богословии, потому что много читал о свойствах планет и «хотел бы все увидеть, ощупать руками» — «с помощью астрологии узнать о планетах, аспектах и обо всех элементах», поэтому он решил отложить богословские занятия и предаться изучению магии. От «смотра факультетов» некоторые тексты, например аугсбургский, сохранили упоминание о том, что «природа человеческая имеет склонность к разным предметам и всевозможным наукам, как-то: к философии, медицине, математике, астрологии, музыке, праву гражданскому и церковному», и когда человек наконец изберет что-нибудь одно, то он стремится в своей профессии «достигнуть высших почестей». К этому примыкает основное для большинства других кукольных комедий рассуждение о том, что «никто не бывает доволен своим жребием»: нищий мечтает быть хотя бы простым крестьянином, крестьянин — бюргером, бюргер — дворянином, дворянин — князем, и, наконец, императором, «и если была бы еще более высокая ступень счастья, то каждый старался бы ее достигнуть». Во многих текстах к этому присоединяются жалобы Фауста на бедность, в которой он прозябает, несмотря на свою ученость: «Люди говорят, будто я богатый, ученый человек. Но что мне за польза от того? Я не богат, я беден, как церковная мышь». В более поздних текстах мотив этот усиливается: бедного ученого преследуют жестокие заимодавцы.

Монолог Фауста содержит в кукольных комедиях обильные латинские слова и целые изречения, которые должны свидетельствовать об учености героя. Эти ученые цитаты не совпадают с текстом Марло. Их, вероятно, сочинили довольно многочисленные среди немецких бродячих комедиантов «ученые люди», променявшие университет на подмостки театра; в кукольных комедиях они имеют традиционный характер и сохранились нередко в совершенно искаженном виде.

Монолог прерывается, как у Марло, появлением доброго и злого духов или переключкой их незримых голосов.

При наличии пролога в аду злой дух, искушающий Фауста, отождествляется с Мефистофелем. Как видно из афиши труппы Нейберов, в уста небесного духа вкладывается ария, которая в дальнейшем получит самостоятельное распространение как народная песня.

3. В следующей сцене два студента, о которых докладывает Вагнер, приносят Фаусту магическую книгу. В некоторых кукольных комедиях студенты, оставив книгу, таинственно исчезают, чем подчеркивается их демоническая природа. У Марло этому соответствуют две сцены, объединенные уже в нидерландской драме: сперва разговор с чернокнижниками Корнелием и Вальдесом, которые рекомендуют Фаусту заняться магией, потом появление двух студентов, предостерегающих его от опасности дурного пути. Имена студентов в позднейшей традиции различные и, вероятно, произвольные; только чешская кукольная комедия сохранила традиционное имя Корнелий, как у Марло, рядом с новым — Фабриций.

4. Заклинание первоначально происходило в лесу, как у Марло и в нидерландской драме (ср., например, афишу 1767 года), из кукольных комедий лишь немногие сохранили эту эффектную декорацию (тексты Гейсельбрехта, страсбургский, кельнский, нижнеавстрийский), тогда как в большинстве других действие перенесено в кабинет Фауста, вероятно — для облегчения постановки. Наиболее существенным новшеством по сравнению с трагедией Марло является испытание быстроты адских духов, из которых Фауст избирает Мефистофеля, быстрого, как мысль человеческая. Эпизод этот восходит к эрфуртским главам народной книги Шписа в издании 1590 года [С], где он встречается в другом контексте, в сцене пирушки в доме Фауста. Адские слуги, проворство которых Фауст хочет здесь испытать, быстры, как стрела, как ветер, как мысли человеческие. В этом случае непосредственное влияние народной книги на драму немецких комедиантов несомненно. Существование этой сцены уже в середине XVII века засвидетельствовано нидерландской драмой, данцигской постановкой 1669 года, а в дальнейшем ульмской, как и большинством более поздних кукольных комедий. Имена злых духов и их число различны. Первоначальную последовательность дает, по-видимому, народная книга: быстрым, как стрела, является «бес похоти» (Вицлипуцли), быстрым, как ветер, — «воздушный бес» (Ауэрхан), быстрым, как человеческая мысль, — «бес умствований» (Мефистофель).

В других текстах очень рано встречаются варианты: вместо стрелы — пуля из ружья, молния; вместо ветра — корабль, гонимый ветром, облака, птица в небе, рыба в воде и даже иронически — улитка в песке. В отдельных случаях число злых духов доходит до пяти или семи — вариант, который использовал Лессинг в своей сцене из «Фауста».

5. Сцена договора содержит упоминание об условиях, на которых Мефистофель соглашается служить Фаусту: отрекшись от бога, Фауст не должен ходить в церковь (варианты: подавать милостыню, участвовать в беседах ученых богословов); не должен мыться, чесаться, стричь ногти и волосы; не должен жениться. На первое условие Фауст возражает, что он заслужит осуждение людей, на второе, что он станет для них страшилищем; но Мефистофель обещает своими чарами отвести людям глаза, так что никто из них не заметит его отсутствия в церкви и он будет всегда казаться красивым и молодым; взамен законного брака он обещает ему прекрасных женщин в любом числе. У Марло имеется только препирательство Фауста с Мефистофелем о законном браке, играющее столь существенную роль в мировоззрении автора народной книги. В нидерландской драме — два запрета: ходить в церковь и жениться. Остальные восходят к суеверным представлениям того времени о поведении колдунов и ведьм, продавших душу дьяволу.

Подписание договора кровью представляло сценически эффектную сцену, которая прочно сохраняется во всех версиях; при этом предостерегающее «*homo fugel!*» («человек, беги!»), или сокращенно — «*h. f.*», остается лишь в немногих кукольных комедиях. На вопрос Фауста о значении этих таинственных букв Мефистофель отвечает уклончиво: «Разве требуется объяснение такому ученому человеку?», либо софистически: «Это значит: беги в мои объятия!» Как у Марло, в этой сцене еще раз появляется добрый дух, в уста которого вложена предостерегающая песня; иногда Фауст при этом погружается в сон. Подписанный договор в поздних текстах драмы (1767), как и в последующих кукольных комедиях, уносит адский ворон.

6. Из путешествия Фауста в трагедию Марло, кроме эпического рассказа Хора и примыкающего к нему разговора между Фаустом и Мефистофелем, включены три комплекса сцен: при дворах императора Карла V и гер-

цгоа Вангольтского [Ангальтского], которым предшествует шутовская сцена посещения папского двора в Риме. В немецкой драме сохранена только сцена при дворе императора, чем достигается значительно бóльшая драматическая концентрация.

Мефистофель и Фауст совершают чудесный перелет из Германии в Италию по воздуху — черта, заимствованная из аналогичных рассказов народной книги или непосредственно из устной легенды. Император Карл и его жена Изабелла (о которой Марло не упоминает) сохранились в нидерландской драме. В более поздних версиях императора почти повсюду заменил герцог Пармский (вероятно, по соображениям цензурного характера). Фауст прибывает к его двору на торжество его бракосочетания и, как знаменитый кудесник, должен развлечь его своим искусством, вызвав своими чарами тени героев древности. У Марло, как и в народной книге Шписа, Фауст вызывает Александра Великого и его жену или возлюбленную; в нидерландской драме присоединяется поединок между Ахиллом и Гектором.

В более поздних текстах драмы и кукольных комедий эта театрально эффектная сцена превращается в настоящий парад героев античной мифологии и истории и знаменитых персонажей Библии, имеющий характер живых картин или немых сцен. Афиши и тексты сценариев попеременно называют: Сизифа с его камнем, муки Тантала, Тития, терзаемого коршуном, целомудренную Лукрецию, смерть Помпея, Каина и Авеля, Самсона и Далилу, премудрого царя Соломона и царицу Савскую, Давида и Голиафа, Юдифь с головой Олоферна, лагерь Голиафа или ассирийское войско и даже разрушение Иерусалима.

Столкновение между Фаустом и одним из придворных имеет традиционное окончание: Фауст награждает рогами самонадеянного противника. В австрийской и чешской кукольных комедиях жертвой этой проделки становится сам король или герцог в наказание за свое вероломство.

В дальнейшем герцог приглашает Фауста к столу. Но здесь неожиданно вмешивается Мефистофель, который сообщает, что герцог разгневан на Фауста и по его приказу Фауст будет отравлен во время пира или взят под стражу. Этот эпизод, также специфический для немецкой драмы, в различных версиях имеет разное объяснение: герцог догадывается, что Фауст — колдун, творящий

чудеса с помощью нечистой силы (иногда это становится известным из наивной болтовни Гансвурста, его слуги), либо герцог подозревает Фауста в том, что он хочет обольстить своими чарами его супругу. Подобный эпизод, завершающийся похищением герцогини с помощью Мефистофеля, содержит, например, пьеса кукольника Лорже, записанная в 1824 году; тот же мотив использован в «Сцене из жизни Фауста», драматическом фрагменте «бурного гения» Фридриха Мюллера (1776), черпавшего в таких случаях из народной традиции.

7. Группа сцен после возвращения Фауста на родину содержит в основном развязку. Однако пьеса немецких комедиантов еще сохраняла в XVII—XVIII веках, как о том свидетельствуют нидерландская драма и афиша труппы Нейберов (1738), заимствованную из Марло сцену с обманутым лошадиным барышником, который нечаянно отрывает ногу притворившемуся спящим Фаусту. Эта комическая сцена, единственная, удержавшаяся в драме из многочисленных народных анекдотов о Фаусте, исчезла из большинства позднейших кукольных комедий, где серьезное и смешное действие целиком распределились между полярными фигурами доктора Фауста и его комического слуги.

8. Гибели Фауста предшествует неудачная попытка покаяния: грешник пытается избежать надвигающейся расплаты обращением к милосердию божью. В народной книге Шписа о бесплодных сомнениях Фауста и его раскаянии говорится неоднократно. Марло, воплотив душевную борьбу своего героя в образах доброго и злого ангела, традиционных для старинного народного театра, сосредоточил и сцены раскаяния в основном в двух поворотных пунктах действия: перед путешествием Фауста (явление Люцифера и Семи смертных грехов) и накануне его гибели (разговор с благочестивым старцем, в соответствии с гл. 52 народной книги). Немецкая драма из этих сцен сохранила лишь вторую, непосредственно предшествующую трагической развязке.

Раскаяние Фауста мотивируется по-разному. Старая форма, существовавшая, вероятно, в немецкой драме XVII века, сохранилась лишь в некоторых австрийских текстах, где в роли благочестивого старца народной книги выступает старик отшельник (Klausner). В нидерландской пьесе его заменили студенты Фабриций и Альфонс, которые в начале драмы принесли Фаусту магическую книгу,

став тем самым его невольными пособниками. У Гейсельбрехта эта роль перенесена на благочестивого, в противность традиции, Вагнера, который решает расстаться со своим господином, чтобы не быть соучастником его греха. В большинстве других кукольных комедий сцена существенным образом перестроена: раскаяние овладевает Фаустом после разговора с Мефистофелем об адских муках и райском блаженстве. При этом в одних текстах Мефистофель отказывается ответить Фаусту на вопрос о блаженстве праведных в раю, в других — о том, может ли он еще получить прощение: все это — вопросы, для Мефистофеля запретные («враждебные аду», как говорится в другом месте у Марло). В версии Шютц — Дрэера на вопрос Фауста об адских муках Мефистофель вынужден признать, что муки эти «так ужасны, что черти взошли бы на небо по ступенькам из ножей, если бы у них оставалась еще надежда»: образ, который повторяется также в некоторых других текстах (аугсбургском, страсбургском).

Разговор этот восходит к богословским «прениям» между Фаустом и Мефистофелем, столь многочисленным в народной книге Шписа, которые нашли свое частичное отражение и у Марло, главным образом в комплексе сцен, связанных с договором; однако текст кукольных комедий, в особенности ульмский, ближе напоминает Шписа (гл. 16—17)⁸⁷. Немецкая драма использовала этот разговор в развязке, соединив его с волновавшим благочестивого зрителя вопросом о возможности спасения раскаявшегося грешника. Ответы Мефистофеля открывают Фаусту возможность такого спасения, он решает покаяться и молит бога о прощении, но Мефистофель снова соблазняет свою жертву обманом чувственных наслаждений — видением прекрасной Елены, которая станет его возлюбленной.

Марло в эпизоде с Еленой следует за народной книгой: Фауст вызывает Елену по просьбе студентов, потом он сам требует от Мефистофеля, чтобы тот дал ему насладиться любовью прекраснейшей женщины древности, в которой герой Марло видит воплощение высшего идеала чувственной земной красоты. Сцена появления Елены и здесь предшествует трагической развязке. В немецкой драме, в отличие от Марло, Елена появляется, вызванная Мефистофелем, как дьявольское искушение, чтобы заставить Фауста отказаться от последней надежды на

божественное милосердие; соблазнив его, она обращается в его объятиях в адскую змею или в бесовскую фурию.

В австрийских и чешских кукольных комедиях раскаяние Фауста в сцене, предшествующей появлению искусительницы Елены, мотивировано католической по своему происхождению легендой, наиболее полно представленной в народной балладе. Фауст требует от Мефистофеля, чтобы он изобразил ему на картине крест и на нем распятого Христа. Мефистофель отказывается выполнить непосильную для него задачу (для этого нужна помощь четырех тысяч чертей); Фауст грозит расторгнуть договор, наконец Мефистофель приносит Фаусту картину, но на ней не хватает надписи над головой распятого — INRI («Иисус Назарянин Царь Иудейский»), потому что дьявол не может ни произнести, ни начертать эти святые буквы: они «прогоняют злых духов на триста миль». Фауст произносит магические слова, Мефистофель в страхе бежит, Фауст падает на колени перед распятием. Следует сцена с Еленой (в некоторых текстах она носит модернизированное латинское имя *Meretrix*, то есть распутная женщина: ср. русское Милитриса).

Иногда требованию Фауста предшествует разговор с Мефистофелем, в котором, также в соответствии с балладой, упоминается о полете над Иерусалимом, когда Фауст, увидев крест или образ распятого Христа, захотел ему поклониться, а Мефистофель пригрозил тут же разорвать его на части или утопить в море. Встречаются отголоски и других мотивов народной баллады (постройка мостовой, игра в кегли на Дунае, стрельба в черта).

Этим определяется взаимоотношение между народной драмой и балладой. Вряд ли можно думать, как это полагают Тилле и некоторые другие исследователи, что баллада черпала свое содержание из кукольной комедии или из предшествующей ей народной «католической драмы» о Фаусте⁸⁸. Рассказ баллады о приключениях Фауста — чисто эпический, включая полет в Иерусалим, и не обнаруживает никаких следов драматической обработки, тогда как кукольные комедии содержат отдельные намеки на этот известный зрителю рассказ. Поэтому скорее можно думать, что автор католической драмы, получившей распространение в старых австрийских землях, обработал мотивы широко известной народной баллады или местного народного предания, лежащего в его основе и локализованного в Вене или в Праге.

9. Своеобразное сюжетное развитие получили те кукольные комедии, в которых в роли доброго советчика Фауста выступает его старый отец, простой крестьянин, как в народной книге Шписа, благочестивый и честный в своей бедности. Мотив этот — поздний, он разработан в духе бюргерской семейной драмы XVIII века с ее сентиментальным демократизмом и моралистическим противопоставлением честной бедности несправедливо нажитому богатству. Первые свидетельства о появлении этого мотива — литературные: незаконченная пьеса «бурного гения» Фридриха Мюллера «Жизнь Фауста» (1778), в которой старый крестьянин является в город увещевать своего блудного сына, и «аллегорическая драма» Вейдмана, где в роскошные палаты Фауста с той же целью приходят его отец — крестьянин Теодор и мать Елизавета. Пьеса Мюллера широко использует народную театральную традицию, оба автора писали почти одновременно, поэтому можно предполагать, что мотив этот уже существовал в народной драме до его проникновения в литературу. В дальнейшем он довольно прочно укрепился в ряде текстов кукольных комедий XIX века, как о том свидетельствует тирольская драма, пересказанная Цингерле (1877), и афиша саксонской кукольной комедии второй половины XIX века, опубликованная Кольманом. В тирольской драме Цингерле родителям Фауста отведена весьма заметная роль. Их имена — Орканус и Виктория, они бедные, благочестивые крестьяне, разбогатевший Фауст заботится об их благополучии, но зажиточная жизнь им не по душе, они полны беспокойства и недоверия к несправедливо нажитому богатству сына. Фауст в конце концов отвергает советы отца, как он не слушает в старых текстах увещаний благочестивого старца или отшельника.

В некоторых драмах преступление Фауста усугубляется: он убивает старика отца. По-видимому, в развитии этого мотива сказалось влияние романтического «Фауста» Клингемана, произведения, пользовавшегося в первой половине XIX века широкой популярностью. В нем по условию договора с дьяволом Фауст лишь тогда попадет во власть адских сил, когда совершит четыре смертных греха (один из них — убийство отца). Кольман отмечает наличие мотива убийства в текстах некоторых саксонских кукольников, в частности в хемницком. Оно наличествует и в цыганской кукольной комедии, пересказанной Цоллером⁸⁹. Впрочем, задолго до Клингемана еще Вейдман

вводит этот мотив в свою «аллегорическую драму»: здесь Елена, жена Фауста, по наущению Мефистофеля убивает старика отца, надеясь этим сохранить жизнь Фауста.

С этой точки зрения заслуживает особого внимания другой вариант этой темы, засвидетельствованный уже в 1767 году в афише труппы Курца. Фауст вместе с Мефистофелем отправляется на кладбище, чтобы вырыть из земли в целях колдовства останки своего покойного отца (умершего от горя), «но является дух отца и призывает его к покаянию. Фауст раскаивается, но Мефистофель вновь соблазняет его всяким наваждением» (подразумевается, вероятно, явление Елены). Дух своего отца Фауст вызывает и в венском балете 1779 года «Последний день доктора Иоганна Фауста». Вариант этот не получил широкого развития, однако он подтверждает, что отец Фауста во второй половине XVIII века становится довольно обычным персонажем этой народной драмы: наглядный пример самостоятельных сюжетных новшеств позднейших редакций.

10. Заключительная сцена гибели Фауста первоначально, в соответствии с рассказом народной книги, воспроизведенным Марло, открывалась и в немецкой народной драме прощанием Фауста с его друзьями-студентами и с Вагнером. Об этом свидетельствуют нидерландская пьеса и ульмская кукольная комедия, отразившие наиболее полно этот эпизод. Прощальный разговор с Вагнером засвидетельствован и в данцигской театральной постановке 1669 года, и в афише Нейберов 1738 года, и в аугсбургской кукольной комедии; в последней благочестивый, вопреки традиции, Вагнер обещает своему учителю сжечь после смерти его магические книги. Последний монолог Фауста прерывается, как у Марло, боем часов и латинскими словами, которые произносит голос с неба: «обвинен... осужден... проклят навеки», за которыми следует появление адских духов и трагическая развязка. Однако это старое окончание пьесы сохранилось далеко не всюду. В большинстве кукольных комедий оно было перекрыто, как и сцена прощания, разговором между Фаустом и его комическим слугой, который выступает в последнем действии в качестве ночного сторожа, выкликающего часы в эту роковую для его господина ночь, — перестройка, связанная с развитием и изменением роли комического слуги в более поздних текстах кукольного театра.

Творческий характер переработки немецкой драмы в ее позднейших народных версиях сказывается еще отчетливее в комических партиях, вместе с развитием роли комического слуги (Пикельхеринга, Гансвурста, Арлекина или Касперле), своего рода драматического антагониста своего господина, носителя народного юмора и народной оценки серьезного действия.

Английская драма содержит всего два таких комических эпизода, не связанных прямым образом с развитием действия и между собою; они являются своего рода комическими интерлюдиями (междудействиями), которые пародируют колдовство и чертовщину главного действия и, как уже было сказано, может быть, принадлежат даже не самому Марло, а автору театральной обработки его пьесы. В одном из этих эпизодов «комической персоной» является шут, которого Вагнер нанимает на службу, вступая с ним в перебранку и угрожая отдать на расправу покорным его слову демонам; в другой два конюха — Робин и Ральф (или Дик в издании 1616 года), которые, утащив у Фауста магическую книгу, с помощью колдовства обманывают трактирщика, требующего с них плату, и вызывают на помощь Мефистофеля, который в наказание обращает Робина в обезьяну.

Такой же эпизодический характер имели, по-видимому, комические сцены в немецкой драме XVII века. К сожалению, материал для реконструкции в этом случае крайне ограничен: по-видимому, комическим сценам не придавали значения и не считали нужным вносить в режиссерские списки свободную импровизацию «комической персоны». Данцигский дневник Шредера излагает лишь содержание серьезного действия (1669); афиша саксонских комедиантов (Бремен, 1688) отмечает только одну комическую сцену, в которой Пикельхеринг выступает как неудачливый кладоискатель («Пикельхеринг пытается собирать золото, но ему досаждают всякие летающие волшебные птицы»). Ульмская кукольная комедия сохранила лишь группу сцен в начале пьесы: монолог Пикельхеринга, который в поисках службы нечаянно попадает в дом Фауста, приняв его за харчевню, и его комический диалог сперва с Вагнером, потом с самим Фаустом, к которому он нанимается в услужение. Мотивы этих сцен традиционны, но, можно думать, существовали и другие, оставшиеся незаписанными.

Единственным полным свидетельством для XVII века, позволяющим реконструировать место и последовательность комических эпизодов, остается нидерландская пьеса. Такие эпизоды обычно стоят здесь в начале акта или явления в качестве комической прелюдии к серьезному действию, с которыми они непосредственно не связаны.

1. Первое появление Пекеля (Пикельхеринга) происходит в лесу и предшествует сцене заклинания: Пекель ищет службы и рассказывает о своих прежних злоключениях (д. II, сц. 8).

2. Во второй раз Пекель появляется перед сценой договора: он стучится в дом Фауста, вступает в перебранку с Вагнером, который называет бородатого слугу мальчиком, и рассказывает Фаусту, принимающему его на службу, различные сомнительные анекдоты о своей «славной» родине — мотивы, которые получают дальнейшее развитие в импровизациях кукольных комедий.

3. Перед началом действия IV (сц. 1—6), после возвращения Фауста из Италии, Пекель и его друг Брор Дирк (ср. Дик у Марло в издании 1616 года), достав магическую книгу Фауста, чертят волшебный круг и готовятся раздобыть себе денег. Являются трактирщик Бартель и жена его Каат и шумно требуют уплаты по счету. Пекель толкает их в заколдованный круг, где они должны плясать, подвластные его заклятию, как и Вагнер, а потом и сам Фауст, прибежавшие на шум. На выручку им приходит Мефистофель, который после долгих усилий отнимает у Пекеля волшебную книгу, обещая помочь ему в поисках клада.

Сцена эта в своей основе восходит к Марло (Робин и Ральф с трактирщиком и трактирщицей). В дальнейшем она была вытеснена аналогичной по содержанию, в которой Гансвурст пародирует заклинания Фауста.

4. В действии V развязке предшествует сцена, в которой Пекель выступает как неудачливый кладоискатель (сц. 3). По совету Мефистофеля, он вешает свой мешок в саду на ствол старого дерева, но вместо ожидаемого золотого дождя с неба падает огненный дождь, к величайшему отчаянию Пекеля, который уже пригласил своего друга Дирка на пирушку в трактир. Поблизости стоит стол, уставленный яствами; но вино, которым Пекель хочет утешиться, также обращается в пламя. Проклиная колдовство, Пекель спасается из сада, в страхе, что Ме-

фистофель обратит его в обезьяну, свинью или какого-нибудь другого зверя.

Сцена эта заимствована английскими комедиантами, вместе с прологом, из названной выше пьесы Деккера. По свидетельству афиш (1688—1767), она прочно держалась в театре немецких комедиантов, где Гансвурст в числе прочих своих ролей неизменно выступает также «обманутым кладоискателем» (Нюрнберг, 1748), с которым Мефистофель «расплачивается золотым дождем из пылающих огней» (Франкфурт, 1767). Из кукольных комедий только в аугсбургской сохранился небольшой осколок этого эпизода; в остальных он остался неиспользованным, вероятно в силу технических трудностей постановки.

С начала XVIII века, как видно из театральных афиш и из позднейших текстов кукольных комедий, партии «комической персоны» в «Докторе Фаусте» значительно разрастаются по объему и, что еще существеннее, теряют характер интерлюдий, не связанных непосредственно с развитием драматического действия. Социально низкий персонаж народной драмы, «комический слуга», с чертами современной бытовой обыденности, отчетливо противопоставляется возвышенному и трагическому герою старинной народной легенды, комическое действие связывается с действием трагическим, смешное — с чудесным и страшным, снижая и пародируя его шаг за шагом перенесением в бытовой и реалистический план. Крейценах связывает эту переработку с творческими новшествами знаменитого венского Гансвурста Иосифа Страницкого⁹⁰, с широким влиянием, которое имел организованный им в Вене постоянный театр «У Каринтских ворот» на труппы бродячих немецких комедиантов, а позднее кукольников, из которых значительная часть происходила из Южной Германии (Курц, Шух, Шульц, Гейсельбрехт, Дрээр). Поскольку текст «Доктора Фауста» в исполнении Страницкого и его ближайших преемников не сохранился, это остается только предположением. Во всяком случае, эта творческая переработка, как и аналогичные изменения, отмеченные выше в серьезных партиях, свидетельствует о проникновении в пьесу элементов народного демократического театра — в отличие от зрелищного и чисто развлекательного характера, который та же пьеса получала под влиянием придворной сцены, постепенно утрачивая всякое идейное содержание и превращаясь в пантомиму или балет.

Театральные афиши середины XVIII века обычно перечисляют комические номера, в которых, как, например, в нюрнбергской постановке южнонемецкой труппы Шульца (1748), Гансвурст «по ходу действия» выступает перед публикой: «1) неудачливым путешественником; 2) смехотворным фамулусом; 3) обманутым воздухоплавателем; 4) обманывающим фокусником; 5) неопытным колдуном; 6) обманутым кладоискателем; 7) опасливым ночным сторожем». Репертуар этот в составе сцен частично меняется (ср. афиши Нейбера, 1738, Курца, 1767 и др.). В наиболее полных текстах кукольных комедий наличествуют следующие сцены:

1. Первое появление Гансвурста (Касперле) следует за экспозицией серьезного действия, первым монологом Фауста или сценой с двумя студентами-чернокнижниками. Гансвурст попадает в дом Фауста, приняв его за харчевню. Ему надоело бродяжничать. Рассказ о прежней службе — почему он остался без места. Вагнер нанимает Гансвурста себе в помощники. Разговор о жалованье, о служебных обязанностях, о хозяине. Гансвурст не понимает ученых слов, которые употребляет Вагнер (фамулус, профессор и т. п.). Комическая перебранка. Разговор Фауста с новым слугой. Гансвурст рассказывает о своей сомнительной родне.

2. После сцены заклинания следует комическая пародия на нее: Гансвурст находит магическую книгу Фауста. Он малограмотен, с трудом старается ее прочесть, садится для этого на нее задом. Узнает магические слова, с помощью которых можно вызывать чертей и заставить их удалиться: перлик-перлак! или перлип-перлап! (искаженное итальянское: *perli-perlà* «сюда-туда!»). Сцены с чертями, которые грозят разорвать Гансвурста, уговаривают его выйти из круга, продать свою душу дьяволу и т. п. Гансвурст смеется над ними, гладит их черную шерсть, заставляет их по слову «перлик-перлак!» то появляться, то исчезать. Это отношение народного героя к волшебству как к бескорыстной потехе противопоставляется корыстному эгоизму Фауста, из-за которого он становится жертвой соблазна.

3. Сходный контраст — в следующей сцене. Фауст подписал договор с Мефистофелем и уносится с ним по воздуху в Парму. Гансвурст остался в доме один. Мефистофель предлагает ему отправиться вслед за хозяином в то же далекое путешествие, под условием, что он продаст

свою душу дьяволу. Гансвурст отшучивается наивно-мудрыми словами: у него нет души, когда делали Гансвурста, про душу забыли (или он сделан из дерева, души у него нет); подписать договор он не может, потому что неграмотен, а если черт будет водить его рукой, его засмеют дети. Злой дух вынужден перенести его к хозяину без всяких условий, но велит ему никому не рассказывать, кто его господин. Гансвурст улетает верхом на драконе («чертовом воробье») с комическими ужимками и страхами.

4. В Парму комический герой прилетает первым и неожиданно падает с небес к ногам герцога или одного из его придворных. На вопрос о том, чей он слуга, он по наивной болтливости сразу выдает своего господина, либо показывая кулак (по-немецки Faust), либо заявляя, что ему запрещено рассказывать, что хозяин его — доктор Фауст. Как ученик знаменитого чернокнижника, он должен после этого показать своим знатым покровителям, что он сам умеет. Плату он берет вперед, но, вместо того чтобы колдовать, потешается над своим собеседником, угрожая ему мнимыми ужасами, которые он может наколдовать. Появление Фауста кладет конец его комическим проделкам.

5. После вынужденного бегства Фауста из Пармы Мефистофель сообщает Гансвурсту, что он прогнан со службы за болтливость, и снова уговаривает его продать ему душу, чтобы вернуться на родину, но под конец он вынужден опять согласиться доставить его обратно безвозмездно (либо Гансвурст возвращается пешком). Дома Гансвурст становится ночным сторожем.

6. Сцена гибели Фауста, как было уже сказано выше, подверглась коренной переделке, и Гансвурст в роли ночного сторожа играет в ней ведущую роль. За это время он успел жениться и обзавестись детьми: брань сварливой жены и крик детей выпроваживают его на ночную службу. В последнюю ночь, блуждая по улицам родного города, Фауст встречает своего бывшего слугу. Гансвурст осыпает его упреками за то, что он связался с чертом, гонит его в дом, угрожая отвести как бродягу в участок; либо он требует от него уплаты жалованья, которое Фауст не заплатил ему, когда должен был бежать из Пармы. Фауст предлагает ему в уплату свою одежду, но Гансвурст разгадывает коварное намерение своего хозяина: он боится, что черт, обознавшись, захватит не того, кого надо. Он

выкликает часы этой последней ночи, сопровождая их старинной песней ночного сторожа, с комическими добавлениями, предрекающими гибель Фауста.

7. За трагическим финалом следует комический: когда черти унесли Фауста, они пытаются схватить и его бывшего слугу. Но тот мужественно отказывается за ними следовать, так как ничего им не должен (велит передать поклон в аду своей бабушке). Довольно обычно такое окончание: черт, спросив Гансвурста, откуда он родом, получает ответ (смотря по тому, где происходит представление), что он родом из Берлина, Аугсбурга или Страсбурга, и черт, будто бы испуганный таким ответом, заявляет, что с берлинцами и т. п. он дела не имеет. Гансвурст к удовольствию зрителей заканчивает сцену соответствующей репликой: «Смотрите, сам черт — и тот боится берлинцев!»

В некоторых текстах новейшего происхождения, опубликованных Больте, расхрабдившийся Гансвурст, вооружившись дубиной, прогоняет черта со сцены или избивает его до смерти⁹¹. Этот мотив бесстрашия народного героя отметил Горький в репертуаре аналогичного персонажа кукольного театра — Петрушки, который побеждает «доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть»⁹².

Обзор основных эпизодов, серьезных и комических, составляющих сценарий «Доктора Фауста», не может, конечно, в кратком изложении учесть все индивидуальные различия отдельных театральных текстов, записанных или оставшихся незаписанными. Текучесть этих текстов, обусловленная элементом творческой импровизации, вызвала огромное разнообразие вариантов, столь характерное для всякой устной народной традиции. Сравнение их между собой и с драмой Марло обнаруживает рядом с традицией далеко идущее новотворчество, позволяющее рассматривать «Доктора Фауста» как немецкую народную драму, творчески переработанную в процессе ее театрального исполнения и существенным образом отличающуюся от своего первоисточника. В отличие от эффектных декоративных спектаклей, ориентировавшихся на придворную театральную моду, с тенденцией к идейному опустошению драматического содержания, к балету и пантомиме, кукольные комедии, как народный, массовый вариант старинного немецкого театра, сохранили в своих лучших образцах подлинную драматичность пьесы шекспировского

стиля, объединяющей высокий трагический пафос с веселой комической игрой, в идеологическом переосмыслении и обобщенной сценической технике немецкого народного кукольного представления.

8

К середине XVIII века старинная немецкая драма о Фаусте, несмотря на свою популярность у массового зрителя на подмостках театра бродячих комедиантов, в сущности, стоит уже за гранью литературы в собственном смысле; в своей народной форме кукольной комедии она снова возвратилась в фольклор. Как видно из высказываний Готшеда, ранние представители немецкого буржуазного Просвещения в своей борьбе за классическую поэзию по французским образцам высокомерно отвергают эту литературу для «простонародья» вместе с другими пережитками национальной старины, средневекового «невежества и суеверия» и художественного «варварства», воплощением которого на немецкой театральной сцене недавнего времени считались так называемые «главные государственные действия».

Но со второй половины XVIII века вместе с экономическим подъемом и ростом общественного самосознания немецкого бюргерства созданная им литература выходит на путь самостоятельного развития, достигая в свой классический период подлинной национальной самобытности на широкой народной основе. Существенным для общих тенденций этого развития, обозначенных именами Лессинга, Гердера, молодого Гете, становится творческое использование, с одной стороны, живой народной поэзии, современного национального фольклора, с другой стороны — национальной старины, традиций немецкой бюргерской литературы XVI — начала XVII века, временно отодвинутых господством «классических», иноземных, главным образом французских вкусов, чуждых немецкому бюргерству и по своей социальной природе. Легенда о Фаусте, прочно связанная по своему происхождению с XVI веком и творчески переоформленная в XVII веке в духе народного театрального искусства, входит в классическую немецкую литературу XVIII века под знаком обеих указанных тенденций как наиболее яркое воплощение ее национального своеобразия.

К народной драме о Фаусте первым обратился Лессинг, выступая в своей борьбе за национальные пути развития немецкой драмы против пропагандируемой Готшедом доктрины французского придворного классицизма. Свои взгляды по этому вопросу Лессинг впервые изложил в 1759 году в «Письмах о новейшей литературе» в известном семнадцатом «литературном письме» (см. ниже, стр. 195). Противопоставляя французским классикам Шекспира, он отмечает близость его драм немецкому национальному характеру и вкусу: «...в своих трагедиях мы хотели бы видеть и мыслить больше, чем позволяет нам робкая французская трагедия... Великое, ужасное, меланхолическое действует на нас сильнее, чем изящное, нежное, ласковое... Чрезмерная простота утомляет нас больше, чем чрезмерная сложность и запутанность, и т. п. Готшед должен был бы идти по этим следам, которые привели бы его прямым путем к английскому театру».

Подтверждение этих мыслей Лессинг находит в старинном немецком народном театре, в «Докторе Фаусте» — «пьесе, содержащей множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению». Лессинг не знал, что немецкая пьеса по своему происхождению действительно восходит к театру времен Шекспира — к трагедии Марло; трагедия эта вообще не была ему известна, тем не менее гениальным чутьем он сумел угадать в немецкой драме ее шекспировские черты. Примечателен и самый факт обращения великого немецкого критика к авторитету народного искусства как свидетельству национального своеобразия — мысль, которая будет подхвачена Гердером в его статьях о народных песнях и молодым Гете, в особенности как автором «Фауста».

В качестве образца Лессинг в конце статьи приводит сцену из «Фауста» в своей обработке: заклинание Фаустом адских духов и выбор быстрейшего из них. Это был первый в классической немецкой литературе опыт обработки народной драмы о Фаусте с литературными целями.

Как известно, Лессинг смотрел «Доктора Фауста» 14 июня 1754 года в Лейпциге, в исполнении труппы Шуха. Из переписки и позднейших сообщений близких ему людей (его брата Карла, Бланкенбурга, Энгеля) мы знаем, что с 1755 года он был занят драматической обработкой этого сюжета. Работа продолжается и в 60-х годах: 21 сентября 1767 года Лессинг сообщает брату, что он «изо всех сил трудится над Фаустом» и намерен ближайшей

зимой поставить свою пьесу в Гамбурге. В 1768—1770 годах приятель Лессинга Эберт неоднократно торопит его с окончанием драмы. Еще позже, 15 мая 1775 года, Шубарт сообщает в «Немецкой хронике», будто Лессинг вел в Вене переговоры с дирекцией тамошнего драматического театра о постановке «своей прекрасной трагедии „Доктор Фауст“». Однако, по рассказу Бланкенбурга, рукопись будто бы уже законченной пьесы была потеряна (в том же 1775 году) при поездке Лессинга из Вольфенбюттеля в Дрезден. Во всяком случае, в литературном наследии Лессинга после его смерти (1781) были найдены только две новые сцены: пролог в аду и сцена, в которой Фауст заклинанием вызывает дух Аристотеля (опубликованы К. Лессингом). Дополнительные сведения об общем плане пьесы содержат позднейшие свидетельства Бланкенбурга и Энгеля.

Сообщения двух собеседников Лессинга, Гейблера в Вене (1775) и «бурного гения» Фридриха Мюллера в Маннгейме (1777), говорят о том, что Лессинг долгое время колебался между двумя задуманными и частично разработанными им редакциями драмы о Фаусте: одна, по-видимому, более ранняя, сохраняла традиционный волшебный сюжет, другая обходилась без «чертовщины», иными словами — она представляла современную «мещанскую трагедию», в которой роль демонического соблазнителя должен был играть не Мефистофель, а морально низкий человек, «злодей» пьесы, однако так, чтобы самая последовательность событий внушала зрителю мысль, будто «дело не обошлось без вмешательства сатаны». Этот конфликт между легендарной фантастикой народной драмы и современной ее проблематикой чрезвычайно характерен для просветительского рационализма Лессинга и, вероятно, вопреки теоретическим установкам семнадцатого «литературного письма» привел к крушению его долголетнего творческого замысла. Недаром Мендельсон, более узкий и односторонний в своем эстетическом рационализме, пытался предостеречь своего друга Лессинга от возможных последствий подобного конфликта. В мещанской трагедии, иронизирует Мендельсон, «достаточно будет одного только возгласа «Faustus! Faustus!», чтобы вызвать неудержимый хохот всего партера» (1755).

Между тем для драматургической практики автора «Мисс Сары Сампсон» и «Эмили Галотти» характерно именно это стремление модернизировать традиционный

трагический сюжет перенесением лежащего в его основе конфликта в современную реалистическую обстановку мешанской трагедии.

Тем не менее дошедшие до нас отрывки «Фауста» Лессинга, как и упоминания Бланкенбурга и Энгеля, говорят о сохранении «чертовщины» народной легенды одновременно с ее идейной модернизацией. Лессинг первый угадал в сюжете «Фауста» его современное идейное содержание, заложенное уже в народной книге XVI века и в то же время особенно близкое буржуазному Просвещению XVIII века: трагедию исканий свободной человеческой мысли. Его Фауст — юноша, лишенный мелких эгоистических человеческих страстей и слабостей, одержимый только одной страстью: неутолимой жаждой знания. Эта страсть станет для него источником искушений и заблуждений. Но «божество не для того дало человеку благороднейшее из стремлений, чтобы сделать его навеки несчастным». Злые силы не восторжествуют. Это возглашает «голос в вышине»: «Вам не победить!»

Энгель и Бланкенбург свидетельствуют о том, что конфликт между традиционной фантастикой демонологической легенды, «чертовщиной», и рациональным идейным содержанием своей пьесы Лессинг намерен был преодолеть с помощью характерной для эпохи Просвещения дидактической аллегории: ангел погружает Фауста в глубокий сон, и все происходящее на сцене, с его демонологической фантастикой, представляет лишь сновидение, предостерегающее героя от грозящих ему искушений и соблазнов.

Таким образом, оптимизм разума, характерный для буржуазного Просвещения XVIII века, сделал необходимым переосмысление сюжета, на которое не решился Марло, при всем субъективном сочувствии своему мятежному герою: спасение Фауста вопреки легенде, несмотря на его договор с дьяволом. Искание истины — удел человека, — писал Лессинг позднее в полемике с представителем лютеранского правоверия, пастором Геце, — поэтому оно выше, чем простое обладание истиной («Анти-Геце»). Или в другом, более раннем полемическом сочинении, одновременно первоначальному замыслу «Фауста»: философ, ищущий истину, заслуживает именоваться любимцем бога («Александр Поп — метафизик»).

Своеобразной попыткой претворения в жизнь советов Лессинга на уровне, характерном для немецкой театральной

практики XVIII века, является «Иоганн Фауст», «аллегорическая драма в пяти действиях», впервые представленная в 1775 году труппой Бруни в королевском театре в Праге и отпечатанная в том же году в Праге и в Мюнхене, а в 1776 году в Маннгейме. Пьеса имела большой театральный успех: между 1775 и 1800 годами она неоднократно ставилась в Мюнхене (где была временно запрещена за кощунство личным распоряжением курфюрста), в Нюрнберге, Страсбурге, Кельне, Вене и других театральных центрах, в особенности южной Германии⁹³. Авторство «аллегорической драмы» упорно приписывали самому Лессингу, поскольку было известно, что он работает над «Фаустом», а нюрнбергская афиша носит даже его имя. В 1877 году наивный Энгель переиздал это произведение под именем Лессинга⁹⁴. На самом деле его автором, как в настоящее время установлено, является венский актер и второстепенный театральный писатель Пауль Вейдман. В предисловии к своей пьесе Вейдман поясняет, что он не стремился подражать Шекспиру или Вольтеру, выведившим духов на сцену, но «мрачный и потрясающий» характер сюжета вызвал у него желание «изобразить трагическое состояние человека» и поделиться с публикой своими мыслями по этому поводу. Пьеса Вейдмана представляет «мещанскую трагедию», в которой элемент чудесного почти полностью отсутствует в угоду просветительскому рационализму XVIII века, выступая лишь в форме моральной аллегории. Однако сохранены вставные хоровые и балетные номера как неизбежная дань зрелищно-развлекательным тенденциям театра, прежде всего придворного, и традиции феерии. Трагедия знания отсутствует (в этом основном вопросе Вейдман не понял идейной стороны замысла Лессинга); ее место заступила чувствительная семейная драма.

Действие происходит во дворце Фауста и продолжается один день, в соответствии с классическими правилами единства места и времени. Это последний день жизни Фауста, когда истекает срок его договора с Мефистофелем. Фауст, сын бедных родителей, стал богатым и знатным благодаря союзу с Мефистофелем. Все его желания и капризы исполняются. Он женат на Елене, которая «покинула ради него своих родителей, друзей, родных, пожертвовала своей добродетелью и честью». У них сын, любимый обоими мальчик Эдуард. Мефистофель является домоправителем Фауста, распорядителем его развлечений;

Вагнер — его камердинер; добрый ангел Итуруэль (имя заимствовано из «Мессиады» Клопштока) скрывается под личиной его друга, человека, который хочет вернуть его на стезю добродетели. Отец и мать Фауста, Теодор и Елизавета, бедные и добродетельные крестьяне, пришли спасти своего сына из пучины разврата: они уговаривают его бросить несправедливо нажитое богатство и вернуться с ними в их бедную хижину. Но Фауст гордится тем, что с помощью волшебства он творил людям не зло, а добро; однако Мефистофель разоблачает его наивные иллюзии, показывая ему облагодетельствованных им людей, которые сумели обратить во зло другим его помощь (мотив, использованный и углубленный «бурным гением» Клингером в его романе о Фаусте). В последнем действии наступает трагическая развязка. Фауст в отчаянии принимает яд. Елена, в надежде спасти этим своего возлюбленного, закалывает по наущению Мефистофеля его старого отца. Однако затем следует совершенно неожиданный утешительный финал: по предсмертной молитве доброго старика его умирающий сын и невольная преступница Елена, раскаявшись, получают прощение. Итуруэль, окруженный светлыми ангелами, торжествует над Мефистофелем и его адскими фуриями.

Пьеса Вейдмана не имеет никакого литературного значения, но интересна как довольно умелая попытка приспособить популярную пьесу народного театра к новым театральным вкусам и мещанскому рационализму немецкого бюргерства.

Вслед за почином Лессинга тема Фауста получила широкую популярность в 1770-х годах в немецкой литературе периода «бури и натиска». К этому времени относится первая (рукописная) редакция «Фауста» Гете (1773—1775) — так называемый «Прафауст» (Urfaust). Гете сам в своей автобиографии «Поэзия и правда» (кн. X) связывал впоследствии свое увлечение этим старонемецким сюжетом с интересом к народному творчеству, национальной старине и Шекспиру, пробужденным в нем Гердером, с увлечением немецким XVI веком, Гансом Саксом и жизнеописанием рыцаря Гёца фон Берлихингена, которого он сделал тогда же героем своей исторической драмы. В молодые годы Гете видел «Доктора Фауста» на сцене кукольного театра своего родного города Франкфурта в исполнении известного кукольника Робертуса Шефера. «Многозначительная кукольная комедия о Фаусте звучала и отдавалась во

мне на множество ладов»⁹⁵. Значительно позднее, уже в Веймаре, Гете познакомился и с немецкими народными книгами Пфитцера и «Верующего христианина», еще позднее, в начале XIX века, — с трагедией Марло, которой он дал весьма высокую оценку.

Из литературных соратников молодого Гете Я.-Р. Ленц печатает в 1777 году драматический отрывок в манере «Лягушек» Аристофана, изображающий доктора Фауста в аду⁹⁶. В те же годы Фридрих Мюллер, по прозвищу «живописец Мюллер», работает над большой прозаической драмой о Фаусте, оставшейся незаконченной, — «Жизнь и смерть доктора Фауста» (ч. I — 1778). В предисловии Мюллер сообщает, будто он ничего не знал о том, что Лессинг и Гете трудятся над той же темой, когда принялся за своего «Фауста» (подробнее см. ниже, стр. 355).

Несколько позже написан роман Ф.-М. Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста», 1791 (см. ниже, стр. 351). Клингер, следуя некоторым авторам XVIII века, отождествил кудесника Фауста с первопечатником Иоганном Фаустом из Майнца; это дало ему возможность поставить в своем романе вопрос о ценности науки и знания, который он решает пессимистически, в духе Руссо. Истинная добродетель, по мнению Клингера, живет лишь в хижине бедняка, не развращенного своекорыстием и эгоизмом высших классов общества и их верхушечной цивилизацией.

В отличие от Лессинга, который, как сообщают современники, отнесся крайне несочувственно к этим новейшим интерпретациям своей излюбленной народной легенды, «бурные гении» видели в «Фаусте» не трагедию знания: в образе героя XVI века, созданного эпохой Возрождения и Реформации, они искали прежде всего родственного своему времени мятежного индивидуалиста, сильную личность, воплощение протеста против окружающего общества, его социального порядка и его религиозно-моральных предрассудков. Именно таким предстает Фауст в первой рукописной редакции трагедии Гете (см. ниже, стр. 468).

На этой же точке зрения стоит и первый печатный «Фрагмент» незаконченного «Фауста» («Faust. Ein Fragment», 1790), который вносит в первоначальный текст лишь стилистические изменения в духе классицизма.

Иной характер имеет окончательная редакция первой части трагедии (1808), в которой Гете возвращается к интерпретации Лессинга на более высокой ступени художественного обобщения, и в особенности вторая часть

с ее философско-аллегорической символикой (см. ниже, стр. 474).

В «Фаусте» Гете до конца развились те потенции, которые заключало в себе народное сказание о докторе Фаусте, порожденное эпохой Ренессанса. Конкретно национальное и исторически ограниченное в этом сказании расширилось в типическое и общечеловеческое. «Фауст» Гете, как писал Белинский, «мировое общечеловеческое произведение»⁹⁷, герой которого «есть целое человечество в лице одного человека»⁹⁸. В нем Гете «представил символ духа своего отечества, в форме оригинальной и свойственной его веку»⁹⁹.

Эта оригинальная национальная форма подсказана была великому немецкому поэту многовековой традицией народной легенды о докторе Фаусте.

РАННЕЕ НЕМЕЦКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

1

Германия XVIII века представляла страну отсталую в экономическом и политическом отношении, по преимуществу аграрную, страну феодально-крепостнического землевладения и цехового ремесла. Национальная катастрофа Тридцатилетней войны, завершившаяся Вестфальским миром (1648), закрепила политическую раздробленность немецкого государства на множество мелких и мельчайших феодальных владений. Средневековая германская империя, так называемая Священная римская империя германской нации, просуществовавшая до времен Наполеона (1806), состояла из трехсот с лишним самостоятельных, политически суверенных территорий светских и духовных феодальных князей, из без малого полутора тысяч полусамостоятельных владений имперских рыцарей (помещиков, сохранивших независимость от более крупных государей) и из пятидесяти самоуправляющихся городских республик, так называемых вольных имперских городов. Император избирался девятью крупнейшими феодалами — курфюрстами, из которых трое были высшими сановниками католической церкви (архиепископы Майнцский, Кельнский, Трирский). Фактически императорская корона обычно переходила по наследству в австрийской династии Габсбургов; но власть австрийского короля, как и всякого территориального князя, простиралась только на земли австрийской короны: как император он, по справедливой формуле одного юриста того времени, «не владел ни единой пядью земли, не управлял ни одной землей и ни с одной земли не получал податей».

Значительные части бывшей имперской территории принадлежали соседним государствам (Франции, Дании, Швеции). В свою очередь, наиболее крупные немецкие государства владели обширными иноплеменными территориями или связаны были династическими интересами с чужеземными государствами: австрийские Габсбурги, носившие императорскую корону, завладели Венгрией и славянскими землями, Гогенцоллерны в Бранденбурге, укрепившись в Пруссии, захватили территории с исконным литовским и польским населением, Ганновер находился в династической связи с Англией, где правила «ганноверская династия», а саксонские курфюрсты (впоследствии короли) неоднократно занимали польский престол. Между крупнейшими немецкими государствами, в особенности между католической Австрией и протестантской Пруссией, велась ожесточенная вооруженная борьба за политическое господство. В XVIII веке возвышается Пруссия, военно-крепостническое, «юнкерское» государство, добивающееся значительного расширения своей территории грабительским захватом соседних немецких земель, при поддержке европейских великих держав, умело используя противоречия между ними и их заинтересованность в ослаблении Австрии и имперского единства.

Неравномерности экономического развития Германии создают пеструю и противоречивую картину сосуществования различных хозяйственных и бытовых укладов. С феодально-крепостнической Пруссией соседствует промышленная Саксония, буржуазия Гамбурга богатеет благодаря заморской торговле с Англией, в то время как Кельн, резиденция католического архиепископа, сохраняет формы жизни средневекового города. Политические противоположности усугубляются старинной враждой между католиками и протестантами (лютеранами и кальвинистами), церковным фанатизмом, нетерпимостью и взаимными религиозными преследованиями. Отсутствие национального государства и тем самым единого центра национальной культуры приводит к наличию большого числа местных очагов культуры и просвещения со своими самостоятельными традициями научной и литературной жизни. Именно в таких условиях маленький Веймар мог стать центром классической немецкой литературы.

Политическая власть в Германии XVIII века целиком находилась в руках дворянства, как господствующего и правящего класса, и князей, как его самодержавных пред-

ставителей. Княжеский абсолютизм в немецких карликовых государствах принимает особенно уродливые формы, сочетающие грубый произвол и самодурство правителей с полным бесправием подданных. Мелкие германские государи имели не только право чеканить свою монету, устанавливать любые налоги и таможенные пошлины, издавать в своей стране цензурные распоряжения и т. п., но и вести самостоятельную внешнюю политику, воевать друг с другом или с императором, вступать в союз с иностранными государствами, привыкшими за деньги иметь среди них своих союзников против империи.

Будучи неограниченным самодержцем в своих карликовых владениях, немецкий государь управлял своими подданными в духе патриархального деспотизма. «Трудно поверить, какие акты жестокости и произвола совершали надменные князья по отношению к своим подданным»¹. Страной от имени князя управляли корыстные и бесчестные фавориты, нередко княжеские любовницы. Огромных средств стоило содержание многочисленного двора, строительство дворцов и парков по образцу Версаля, пышные придворные празднества, содержание итальянских и французских певцов и музыкантов, художников и актеров, непомерного штата чиновников и собственной «армии». «Податные сословия», то есть бюргерство и крестьянство, были отягчены непосильными налогами. Когда не хватало денег, князья продавали свои полки «союзным» великим державам, обычно в качестве пушечного мяса для колониальных экспедиций. Известно, что Англия вела войну против боровшихся за свою независимость американских колоний главным образом силами немецких наемников. Один только ландграф Гессен-Кассельский Фридрих II, особенно прославившийся как поставщик живого товара, продал англичанам не менее семнадцати тысяч душ, получив за это, кроме вознаграждения за убитых и раненых, около двух миллионов восьмисот тысяч фунтов стерлингов.

Права дворянства как господствующего класса феодальных землевладельцев охранялись многочисленными сословными привилегиями экономического, юридического и просто бытового характера. Дворянство было освобождено от налогов и других общегосударственных повинностей. Из его состава рекрутировались придворные, высшее чиновничество, командный состав армии. Грубость и невежество основной массы немецкого дворянства вошли в

пословицу, как и его презрение к общественно полезному труду и высокомерное отношение к «низшим», трудящимся классам общества. В своих вкусах оно ориентировалось на иноземные образцы французской дворянской и придворной культуры и литературы, подражая поверхностному светскому вольнодумству и моральной распушенности высшего класса во Франции. Характерно, что прусский король Фридрих II, который охотно выступал в роли «просвещенного монарха», покровительствовал Вольтеру и сам писал французские стихи, и в то же время в своем написанном по-французски сочинении «О немецкой литературе» (1780) с презрением отзывался о литературных опытах своих соотечественников².

Со времени Реформации, пишет Маркс, общественное развитие Германии получило «совершенно мелкобуржуазный характер»³. Политически раздробленная страна оказалась исключенной из мировой торговли, пути которой шли теперь в других направлениях. Многочисленные города Германии, возникшие в XIV—XVI веках, в пору первого подъема немецкого бюргерства, владели теперь жалкое существование. Большинство из них насчитывало не более двух-трех тысяч жителей и носило полуаграрный, полуремесленный характер, подобно тому захолустному городку, который Гете описал в своей идиллии «Герман и Доротея» (1798). Цеховое ремесло и мелкая торговля обслуживали по преимуществу местные нужды. Такие старые вольные имперские города, как Аугсбург и Ульм на юге или Кельн и Аахен в Рейнской области, потеряли значение крупных центров мировой торговли и ремесленного производства. Они управлялись узкой олигархией — городским патрициатом и наследственной магистратурой. Развитие производства стеснено было средневековыми цеховыми ограничениями и постепенно приходило в упадок. В Аугсбурге в течение XVII века оно сократилось в двенадцать раз; число ремесленников-ткачей с шести тысяч упало до пятисот. Большие торговые города были расположены главным образом на окраинах империи, как Гамбург, Франкфурт-на-Майне, Лейпциг, или даже за ее пределами, как Страсбург (Франция) или Цюрих (Швейцария); с ними могли соперничать только Вена, старая резиденция императоров, и быстро растущий Берлин, столица молодого прусского государства.

Зарождающиеся в XVIII веке новые, капиталистические формы мануфактуры обслуживали главным образом

двор и армию; они находились в прямой зависимости от государственной поддержки и помощи, от охранительных пошлин и экономической политики так называемого меркантилизма. Эта экономическая слабость и несамостоятельность нарождающейся немецкой буржуазии, политически совершенно бесправной и бессильной, объясняет ее прислужничество и соглашательство по отношению к правящему классу. Она не выдвигает самостоятельных политических требований, как буржуазия передовых западноевропейских стран — Англии и Франции, ее высшим идеалом является «просвещенный абсолютизм», то есть умеренные реформы, облегчающие буржуазное развитие, проводимые сверху, волей «просвещенного монарха»: ограничение произвола фаворитов и княжеской администрации, более гуманное судопроизводство, более разумная и бережливая налоговая политика, государственное поощрение торговли и промышленности, облегчение цензурного гнета, развитие просвещения, забота о науке и литературе.

Значительную часть бюргерства составляла городская интеллигенция — чиновники, учителя, профессора, пасторы, врачи и т. п. Высокий уровень образования в условиях общей экономической отсталости страны вызывал перепроизводство интеллектуального труда, вынуждая его представителей к усиленной эмиграции за границу. Многие немецкие ученые и писатели XVIII века вынуждены были под давлением нужды покинуть свою родину: среди последних, например, Клопшток, Винкельман, Клингер, Ленц и др. В отличие от Англии и Франции, литературный труд в отсталой Германии еще не имеет профессионального характера: немецкий писатель XVIII века обычно является по основной своей профессии пастором или чиновником, профессором или учителем, посвящая литературе свои досуги, либо он вынужден пользоваться покровительством меценатствующего княжеского двора (как Гете). Лессинг, первый немецкий профессиональный литератор нового западноевропейского типа, испытал все трудности необеспеченного материального существования и все же вынужден был в конце своей жизни поступить на княжескую службу.

Основная масса трудящихся, крестьяне-земледельцы, была жертвой полного социального бесправия и тяжелой феодальной эксплуатации. После Тридцатилетней войны «крепостное состояние сделалось... всеобщим»⁴. На Западе оно не имело характера личной зависимости, но с

владением земель были связаны многочисленные формы оброка и феодальных повинностей в пользу помещика, имущественные и личные права крестьян подвергались всевозможным ограничениям, обезземеливание и захват общинных земель ставили крестьян в экономическую зависимость от помещиков, право помещичьего суда — в зависимость юридическую. К востоку от Эльбы крепостное право господствовало в самой жестокой форме. Поля помещиков обрабатывались бесплатно барщинным трудом. Помещики превращали крестьян в прикрепленных к земле батраков, во многих местах они утвердили за собой право продажи крестьян без земли. Особенно тяжело было положение крепостных в землях австрийской короны — в Венгрии, в Чехии и в других славянских владениях Австрии, где экономический гнет соединялся с национальным. Именно здесь особенно часто происходили крестьянские восстания, неоднократно отмеченные историками и в самой Германии и с беспощадной жестокостью подавлявшиеся военной силой. Массовый характер имела эмиграция малоземельных и безземельных немецких крестьян — в особенности из мелких феодальных земель западной Германии, разоренных многолетними войнами с Францией, — в Россию, Польшу, Венгрию, Америку, во все государства, которые вели колонизационную политику, благоприятствующую крестьянской эмиграции. С другой стороны, широкое распространение среди демократических масс городского и сельского населения получают идеи и практика протестантского пиетизма, мистического сектантства, проповедь близкого конца мира — болезненное отражение безвыходно тяжелых условий материального существования, в которых находились эти массы, их бессилия и неспособности в то время активно бороться за лучшее будущее.

«И только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее, — пишет Энгельс. — Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»⁵. Классическая немецкая литература XVIII века, от Лессинга и Гердера до Гете и Шиллера, отражает рост самосознания передового немецкого бюргерства, совершившийся на протяжении XVIII века, в особенности второй его половины, вместе с постепенным подъемом буржуазного развития Германии. Это литература бюргерская, но не узко буржуазная: в своих прогрессивных течениях она отражает широкие третьесословные идеалы кануна французской буржуазной

революции, становление немецкого национального сознания и национальной культуры. Политическое объединение Германии подготавливается здесь как культурное объединение на национальной основе.

Германию XVIII века называли «страной философов и поэтов». В немецкой литературе этого времени справедливо отмечали преобладание философских, моральных и эстетических интересов. Для классической «немецкой идеологии», в частности и для немецкой литературы буржуазного Просвещения, в отличие от литературы французской или английской, характерна в целом не столько активная борьба за социально-политическое, тем менее за революционное преобразование общественной действительности, сколько перенесение общественных проблем в область абстрактной идеологии — борьба за новое философское, моральное, художественное мировоззрение, освобожденное от феодального и церковного догматизма. Не случайно развитие немецкой литературы эпохи ее расцвета теснейшим образом связано с немецким философским идеализмом: литература раннего Просвещения — с рационалистической философией Лейбница и Вольфа, период «бури и натиска» — с так называемой «философией чувства и веры», немецкий классицизм — с эстетикой Канта, как и позднее романтизм — с учением Фихте и Шеллинга, а либеральное движение 1820—1830-х годов — с философией Гегеля и левым гегельянством. Подобно классическому немецкому идеализму, немецкая литература этой эпохи исходит из анализа человеческого сознания, утверждая примат сознания над бытием, и в этом смысле является реакцией против материалистических тенденций, столь характерных для передовых течений английского и французского буржуазного Просвещения.

Другим результатом этой тесной связи художественной литературы с философской мыслью является развитие эстетической критики, которая нередко опережает художественную литературу, намечая ее очередные задачи. Так, для литературы раннего немецкого Просвещения определяющее значение имели теоретические высказывания Готшеда и швейцарцев, для расцвета Просвещения — критика Лессинга, молодой Гете и поэты «бури и натиска» были учениками Гердера, а ранний немецкий романтизм открывается критическими выступлениями братьев Шлегелей.

Углубление в область человеческого сознания отражается в поэзии как погружение в личные переживания,

раскрывающие внутренний мир индивидуальной души. Интимная лирика занимает ведущее место в немецкой поэзии от Гете через всю эпоху романтизма до Гейне, и в этой области обнаруживаются ее высшие художественные достижения. Лирикой окрашены и объективные жанры романа и драмы: личные, эмоциональные переживания находят выражение в лирическом романе («Вертер») и лирической драме («Фауст»).

В этих условиях социальные идеи, лишенные непосредственно политического содержания, приобретают характер морально-педагогический. Литература раннего немецкого Просвещения ставит перед собой практическую, педагогическую задачу — распространение просвещения, морального и культурного воспитания бюргерства. В дальнейшем задача расширяется: воспитание идеального бюргера превращается, в духе просветительских идей XVIII века, в воспитание человека, «воспитание личности» (Bildung), ее всестороннее гармоническое развитие. Путь личности к философскому самопознанию и познанию мира, к моральному развитию и совершенствованию — центральная тема этой литературы, отраженная в многочисленных «воспитательных романах» типа «Вильгельма Мейстера» Гете; ее гениальным воплощением явился гетевский «Фауст». Лишь во второй части как «Фауста», так и «Вильгельма Мейстера», написанных значительно позже французской революции, в новых условиях общественного развития XIX века, проблема постижения жизни, философского и морального мировоззрения из индивидуальной становится социальной: поставленная в области развития личности, индивидуального сознания и опыта, она получает конечное разрешение в творческой деятельности трудового коллектива (см. ниже, стр. 476).

Воспитание человека в духе просветительского гуманизма, освобождение и всестороннее развитие человеческой личности означает в области идеологической борьбу с основными перегородками и предрассудками старого феодального общества. Но немецкая просветительская идеология освобождает человека не только от рамок сословности, но и от конкретных национально-политических интересов. Немецкий просветитель — «гражданин вселенной» (Weltbürger). Отсутствие у немецкого бюргерства XVIII века национального самосознания — результат феодальной раздробленности Германии, позволявшей Лессингу утверждать, что «мы, немцы, еще не нация». Другой немецкий

просветитель, поэт Виланд, в статье «О немецком патриотизме» (1780) с чувством горечи признавался, что в Германии можно в лучшем случае говорить о патриотизме бранденбургском, баварском, франкфуртском, но никак не о патриотизме немецком. Именно отталкивание от такого местного, провинциального патриотизма объясняет своеобразное сочетание абстрактного космополитизма и индивидуализма в гуманистической идеологии немецких просветителей. «Все мы — частные люди, — заявляет Гете, — о единомыслии не может быть и речи, каждый представляет взгляды своей провинции, своего города, даже всего только своей собственной личности».

Менее всего сочувствия и надежд вызывают у передовых умов Германии XVIII века военные успехи Пруссии. Впоследствии, в эпоху бисмарковской империи, немецкая националистическая критика создала легенду о прусском патриотизме немецких писателей XVIII века, которые будто бы предвидели в возвышении Пруссии и в победах ее короля Фридриха II начало будущего политического объединения Германии под властью Гогенцоллернов. На самом деле Лессинг, Клопшток, Винкельман, Гердер и др. относились с глубокой неприязнью и прямой враждебностью к казарменному деспотизму юнкерской Пруссии и к грабительской, захватнической политике ее правителей. Пруссак по происхождению, Винкельман пишет: «Я содрогаюсь всем телом, когда вспоминаю о прусском деспотизме, об этом биче народов, который вызывает отвращение всех людей к этой отверженной самой природой, покрытой песком ливийской пустыни стране и наложит на нее вечное проклятие».

2

В истории немецкого Просвещения взаимодействуют и борются два течения. Одно, рационалистическое и интеллектуальное, представляет немецкий вариант общеевропейской просветительской идеологии; другое, иррационалистическое и эмоциональное, родственно европейскому сентиментализму и предромантизму, хотя в немецких условиях оно получает своеобразное развитие и более значительное влияние. Мы видим столкновение этих двух направлений в борьбе между рационалистом Готшедом и швейцарскими критиками, в художественном творчестве

Виланда и Клопштока, в критической деятельности Лессинга и Гердера. В период «бури и натиска» временно побеждает иррационализм, но веймарский классицизм возвращает нас к основной линии просветительской идеологии XVIII века, освобожденной от узкого рационализма ее ранней стадии на наиболее высокой для Германии ступени развития просветительского гуманизма.

Мировоззрение раннего немецкого Просвещения опирается на рационалистическую философию Лейбница (1646—1716). Идеалистическая философия Лейбница рассматривает многообразие материального и духовного мира как продукт интеллектуальной деятельности неделимых и непротяженных субстанций — «монад». Разум монады, по существу, тождествен с божественным разумом. Отсюда — учение о разумной природе мира, управляемого рациональными законами, которые могут быть постигнуты человеческим разумом, и о разумной, «предустановленной» богом гармонии, царящей в этом мире, как «лучшем из возможных миров». Философия Лейбница в систематической и упрощенной форме была изложена его учеником Христианом Вольфом (1679—1754), наиболее влиятельным философом раннего немецкого Просвещения. Лейбниц, крупнейший немецкий ученый и философ своего времени, имел широкое международное влияние. Он писал свои сочинения по-латыни, а когда хотел быть популярным — по-французски. Христиан Вольф, профессор философии, был первым философом, писавшим на немецком языке: круг его деятельности и влияния ограничивался Германией. Учение Лейбница — Вольфа повлияло на немецкое Просвещение не столько своей метафизикой («монадологией»), сколько общим просветительским оптимизмом, глубокой уверенностью в могуществе человеческого разума, в значении науки, цивилизации и прогресса. Так называемая популярная философия раннего Просвещения развивала и широко пропагандировала эти идеи в духе умеренного рационализма, морализующей дидактики, бюргерского «здорового смысла» и практического жизнестроительства.

Практическое направление просветительской философии представлено деятельностью третьего крупного немецкого ученого, профессора юриспруденции Христиана Томазиуса (1655—1728). В своих научных трудах Томазиус популяризировал учение просветителей о естественном праве и о морали, основанной на разуме и не зависящей от религии. Он боролся с церковным фанатизмом и предрассудками,

защищая право свободного исследования истины. Он прославился своей борьбой против общественной язвы Германии XVII века, так называемых ведовских процессов, которые стоили жизни многим тысячам мнимых колдунов и колдуний, сожженных по обвинению в сношении с дьяволом.

Томазиус первый в Германии, с целью популяризации своих идей, стал читать университетские лекции на немецком языке вместо обязательного латинского (с 1688 г.) и основал немецкий научно-популярный журнал, рассчитанный на широкую бюргерскую аудиторию («Непринужденные беседы», 1688—1689).

Характерно, что Томазиус и Вольф оба пострадали за свое «свободомыслие». Томазиус должен был покинуть университетскую кафедру в Лейпциге под давлением реакционной профессуры, Вольф, обвиненный в «безбожии», был с позором изгнан из прусского университета Галле личным приказом короля.

Другое, антирационалистическое направление немецкого Просвещения опирается на бытовую религиозность широких масс немецкого бюргерства. Оно вырастает из пиетизма, религиозного течения в немецком протестантизме XVIII века, которое противопоставляло формализму догматов и обрядов официальной церкви интимную, личную веру, чувство близости к богу и совершенствование в добрых делах, подсказанные живым индивидуальным религиозным сознанием. Для пиетизма характерно погружение во внутренний мир души человека, постоянное самонаблюдение, повышенная эмоциональность, религиозное общение в узких кружках единомышленников.

Пиетизм пользовался широкой популярностью в особенности среди отсталых низов немецкого бюргерства, которые в индивидуальном религиозном чувстве искали спасения от тяжелых условий реальной действительности. Пиетизм подготовил в Германии развитие чувствительности, сентиментальности, так называемой «философии чувства и веры», особенно влиятельной в период «бури и натиска», тех иррационалистических течений, родственных европейскому предромантизму, которые отражают растущее недоверие широких народных масс к буржуазному прогрессу и связанному с ним просветительству и в немецких условиях приобретают особенную силу и влияние.

Связанные с бюргерскими низами, эти антирационалистические течения немецкого Просвещения нередко в вопросах общественных оказываются более демократическими

и радикальными, чем более передовые в идеологическом отношении немецкие рационалисты. Исключение представляет Лессинг, но он опирается на общеевропейский опыт буржуазного Просвещения.

В целом, как и европейский предромантизм, все это направление остается в общих рамках Просвещения как боевой идеологии восходящей буржуазии в ее борьбе с феодальным «старым режимом».

3

Иоганн-Кристоф Готшед (1700—1766) был профессором философии и поэзии в Лейпцигском университете. По своему философскому мировоззрению он был рационалистом, учеником Лейбница и Вольфа. В литературе он был сторонником французского классицизма. Классицизм Готшед, лишенный опоры в общественных условиях полуфеодальной Германии, носил ученый и подражательный характер, оправданный лишь добросовестным стремлением просвещенного бюргера к «европеизации» немецкой литературы, к преодолению ее отсталости и провинциальной ограниченности. Мечтая о создании немецкой национальной литературы, занимающей равноправное место в ряду передовых европейских литератур, Готшед ориентировался на общепризнанные образцы и правила поэзии французского классицизма, в которых он видел воплощение общечеловеческого «разума» и «хорошего вкуса». Избранный в 1726 году председателем лейпцигского Немецкого общества, влиятельного объединения литераторов и ученых, он пытался превратить его в своего рода литературную академию, осуществляющую в немецкой поэзии диктатуру классического «хорошего вкуса». Пропаганде новых литературных идей должны были служить выходившие под редакцией Готшед ученым труды общества («Критические сообщения», 1732—1744), в которых печатались оригинальные и переводные произведения членов общества, прежде всего самого Готшед, литературно-критические статьи и рецензии.

Литературная реформа Готшед касалась вопросов языка, теории поэзии и театра.

В области языка Готшед боролся за установление единой нормы национального литературного языка, выступая против местных особенностей, провинциализмов, широко

сохранившихся в немецком языке начала XVIII века в результате многовековой феодальной раздробленности. Этой задаче служит его «Немецкая грамматика» (1748). Здоровую тенденцию к языковой унификации Готшед соединял, однако, с очень узким, рационалистическим пониманием языковой нормы как «единственно правильного способа выразиться». Он ориентируется на ставший со времен Лютера наиболее авторитетным верхнесаксонский литературный язык, притом — на язык высших, образованных классов, «придворных» и «ученых». Рационализм Готшедасказывается и в его философии языка: слово для него прежде всего выражение отвлеченного понятия, главное достоинство языка — ясность, точность, логическая последовательность. Справедливо выступая против бессодержательной «напыщенности» (Schwulst) поэзии немецкого барокко, Готшед в то же время не видит принципиальной разницы между языком поэзии и прозы, пренебрегая эмоциональной и образной стороной поэтического языка.

Литературные идеи Готшедас изложены в его «Критической поэтике» (1730). Как все классицисты, он исходит из признания единого для всех времен и народов идеала прекрасного, основанного на «разуме» и воплощенного в образцах и правилах древних и в следующей примеру древних поэзии французского классицизма. Поэтика Готшедас, в соответствии с классической традицией, строго регламентирует литературные жанры, определяя границы, содержание и приемы каждого из них. Ее задача — научить поэтическому искусству и дать надежный критерий общеобязательного «хорошего вкуса» для оценки поэтического произведения. От поэта Готшедас не требует чувства или оригинального дарования, а только разума, наблюдательности и «хорошего вкуса», воспитанного знанием законов своего мастерства. В то же время, в отличие от французского классицизма, Готшедас выдвигает морально-дидактические и утилитарные задачи поэзии: «фабула поэтического произведения, согласно его теории, должна служить наглядным примером поучительного морального правила». Таким образом, для идеолога немецкого бюргерского Просвещения басня становится высшим типом поэтического искусства.

Целям более широкого воспитания и морального просвещения бюргерского читателя служили издаваемые Готшедом по примеру Аддисона и Стиля популярные моральные еженедельники: «Разумные хулиательницы» (1725—

1726) и «Честный человек» (1727—1728). Они послужили образцом для ряда подобных изданий, получивших широкое распространение в период раннего Просвещения⁶.

Театральная реформа Готшета имела целью создание немецкого национального театра с постоянным литературным репертуаром по французским классическим образцам. Немецкий театр XVII—начала XVIII века был по преимуществу театром актеров без постоянного литературного репертуара. С одной стороны, на сцене многочисленных придворных театров ставились пышные, декоративные оперно-балетные спектакли, по преимуществу — силами гастрوليрующих иностранных, итальянских и французских, трупп. С другой стороны, бродячие труппы немецких актеров гастролировали в тех же придворных и немногих городских (так называемых национальных) театрах, имея свой собственный репертуар, унаследованный от английских комедиантов и состоящий по преимуществу из кровавых трагедий псевдоисторического содержания (Haupt- und Staatsaktionen). Игра актеров имела в значительной части характер импровизации, с обязательным участием в действии популярной фигуры народного комического персонажа — Гансворста (немецкого Арлекина).

Театральной реформе Готшета содействовала его дружба с выдающейся актрисой Каролиной Нейбер, директрисой театральной труппы, игравшей в Саксонии. Под влиянием Готшета Каролина Нейбер переходит к пьесам классического репертуара и запрещает своим актерам импровизацию, а в 1737 году она инсценирует вместе с Готшедом торжественное изгнание Арлекина с немецкой сцены. Для труппы Нейбер Готшед создает литературный репертуар высокой классической трагедии из переводов и подражаний Расину, Корнелю и другим французским трагикам. Жена Готшета Луиза (1713—1762) под руководством своего мужа работает над переделкой для немецкой сцены французских классических комедий. Сам Готшед является также автором нескольких стихотворных трагедий классического стиля. Из них «Умиротворяющий Катон», написанный в подражание одноименной английской классической трагедии Аддисона, с успехом был поставлен труппой Нейбер (1731). Однако, несмотря на наличие в трагедиях Готшета гражданских мотивов, характерных для идеологии буржуазного Просвещения, они в целом имеют книжный и подражательный характер и на сцене не удержались.

В 1730-х годах Готшед пользуется в немецкой литературе непререкаемым авторитетом. Его усилиями немецкая литература вступила на путь общеевропейского развития и вместе с тем была поставлена на службу бюргерскому Просвещению. Однако узкий и догматический рационализм литературной доктрины Готшед, книжное, подражательное направление и верхушечный характер ученого классицизма не отвечали потребности в литературе, более близкой к широким массам немецкого бюргерства, к ее интересам и вкусам. Отсюда рождается оппозиция и борьба против Готшед, начавшаяся около 1740 года.

Выразителями этой оппозиции против литературной диктатуры Готшед явились писатели-швейцарцы Бодмер (1698—1783) и Брейтингер (1701—1776). Связанные личной дружбой, они выступали как соратники. Брейтингер был ученый, филолог-классик, написавший, как и Готшед, свою «Критическую поэтику» (1740); Бодмер выступал как писатель и литературный критик. Оба они были гражданами швейцарского города Цюриха. Швейцарская мелкобуржуазная демократия наложила свой отпечаток на их общественные взгляды и литературные вкусы. Литературу и просвещение они хотели сделать доступными для широких бюргерских масс. Просветительские идеи сочетаются у них с сентиментально окрашенной религиозностью, с настроениями пиетизма, характерными для демократических слоев немецкого бюргерства. В противоположность Готшеду, они ориентируются не на дворянское искусство французского классицизма, а на литературу буржуазной Англии. Бодмер выступает с прозаическим переводом «Потерянного рая» Мильтона (первое издание — 1732). Христианская эпопея с ее возвышенным религиозным содержанием является для него высшим видом поэтического искусства. Готшед как просветитель-рационалист ищет для поэзии светского содержания, указывает на классические образцы и потому относится враждебно к идее христианского эпоса. Poleмика вокруг перевода поэмы Мильтона и послужила началом для принципиального расхождения между Готшедом и швейцарцами.

В сущности, выступая против Готшед, швейцарцы сами не были революционерами в области поэтической теории. В основном и для них доктрина классицизма, как и просветительская идеология в целом, оставалась неизменной, но в этих традиционных рамках они обнаруживают новые тенденции. Поэзия, считают швейцарцы,

порождается не холодным разумом, а взволнованным чувством, душевными эмоциями, аффектами и энтузиазмом; поэтому в ней звучит голос природы, а не искусства. Поэзия действует на чувство и воображение. Для этого она должна пользоваться образами, «поэтическими картинками». Поэтическая фантазия стремится к новому, оригинальному. Не довольствуясь действительным, она изображает «возможное», придавая ему своей «волшебной силой» видимость действительного существования. Отсюда — оправдание чудесного и фантастического как предмета поэзии, в частности и в поэме Мильтона.

Язык поэзии, как язык чувства, отличается от прозы своей образностью и эмоциональностью. Он допускает нарушение логического порядка слов (инверсию). Признавая вместе с Готшедом необходимость унификации литературного языка, швейцарцы боролись за расширение его географической и социальной базы, выступая в защиту провинциализмов (в частности швейцарских), отражающих местные особенности живой народной речи. Бодмер рекомендует также использование лексических богатств старонемецкого языка, его «сильных слов» (*Machtwörter*) и образных идиоматических выражений⁷.

В Германии, как и в других европейских странах, поэзия средневековья вместе с возрождением классической древности и ориентацией литературы XVI—XVII веков на античные образцы была забыта образованными классами и оставалась в немногочисленных рукописях, недоступных для читателя. С точки зрения Готшед и классического «хорошего вкуса» эти произведения варварского века не заслуживали внимания людей просвещенных. Бодмер первый обращается к изучению поэтических памятников немецкого средневековья, усматривая в них забытый источник национальной поэзии. Он издает гейдельбергскую рукопись миннезингеров, сперва частично (1748), потом полностью («Собрание миннезингеров швабской эпохи», 1758—1759), впервые дает печатное издание «Нибелунгов» («Месть Кримхильды», с отрывками из первой части «Песни о нибелунгах», 1757), перелагает гекзаметрами (по примеру Клопштока) поэму Вольфрама фон Эшенбаха «Парсифаль» (1753), наконец позднее (вслед за Гердером) переводит английские и шотландские народные баллады из сборника Перси (1780—1781).

Публикации Бодмера положили начало не только научному изучению средневековой немецкой литературы, но и

возрождению средневековой поэзии как живого литературного и культурного наследия национального прошлого. В этом смысле его деятельность входит в общие рамки европейского предромантизма.

С сентиментальной линией немецкого Просвещения связано поэтическое творчество Клопштока. Ученик и последователь швейцарцев, первый крупный немецкий лирический поэт XVIII века, Клопшток представляет в своем творчестве наиболее яркое проявление той поэзии эмоционально напряженного, взволнованного личного переживания, которая в дальнейшем определит собой эпоху «бури и натиска» и творчество молодого Гете и Шиллера.

Фридрих-Готлиб Клопшток (1724—1803) происходил из небогатой бюргерской семьи. Получив в школе хорошее классическое образование, он поступил по желанию родителей в Лейпцигский университет, чтобы изучать богословие, но интерес к литературе скоро заставил его отказаться от обеспеченной пасторской карьеры. В кружке молодых лейпцигских литераторов, сотрудников «Бременских сообщений», он читает свои первые оды, посвященные лейпцигским «Друзьям» (1747), и первые песни религиозного эпоса «Мессия», подсказанного молодому поэту идеями швейцарцев. Опубликование первых трех песен «Мессии» в «Бременских сообщениях» (1748) вызвало восторженную статью Бодмера и резкие нападки со стороны Готшета и его школы. Молодой Клопшток становится признанным вождем нового направления немецкой поэзии.

Однако в немецких условиях того времени литературная слава не означала материальной обеспеченности. Клопшток вынужден сперва поступить домашним учителем в богатую бюргерскую семью, потом он пользуется гостеприимством и поддержкой Бодмера в Цюрихе, наконец в 1751 году он покидает Германию и переезжает в Копенгаген, где датский король Фридрих V, по представлению просвещенных друзей и поклонников Клопштока, назначает певцу «Мессии» пожизненную пенсию, чтобы дать ему досуг для окончания его эпопеи. В течение почти двадцати лет Клопшток жил в Копенгагене. «Мессию» он закончил в 1773 году, в 1771 году напечатал в переработанном виде первое собрание своих юношеских од. В начале 1770-х годов Клопшток, вернувшийся к тому времени в Германию, пользуется исключительным авторитетом, как учитель и идейный единомышленник молодых писателей периода «бури и натиска» — Гердера, Гете и

в особенности поэтов «геттингенской рощи». В дальнейшем, замкнувшись в рамках поэтических идеалов своей юности, он остается в стороне от развития классической немецкой литературы, возглавляемого Гете и Шиллером. Лишь французская революция вызвала в 1789—1792 году замечательные отклики в политической лирике старого поэта. Он умер уважаемым, но забытым, в новой и чуждой ему обстановке.

В истории немецкой литературы творчеству Клопштока принадлежит выдающееся место. С Клопштоком в немецкой поэзии XVIII века впервые выступает личность поэта, и содержанием поэзии становится индивидуальный душевный мир, эмоционально взволнованные мысли и переживания творческой личности. Для Клопштока поэзия не мастерство, как для Готшеда, а непосредственное выражение вдохновенного чувства, как для швейцарцев. Задача поэта — «привести в движение всю душу человека», «захватить и растрогать сердца целиком»: это и есть «арена возвышенного», область истинной поэзии, высоких моральных, гражданских и в особенности религиозных чувств. Поэтому поэзия — не забава и развлечение, а возвышенное призвание: Клопшток смотрит на поэта как на учителя и вождя своего народа, как на пророка, полного религиозного воодушевления. Творческое самосознание подымает поэта над филистерской обыденностью и делает его выразителем больших общечеловеческих чувств и мыслей.

Клопшток, вслед за швейцарцами, считал высшим видом поэзии религиозный эпос в духе «Потерянного рая» Мильтона. Свое поэтическое призвание он видел прежде всего в создании христианской эпопеи. Среди современников он более всего прославился как автор «Мессии». «Мессия» (или «Мессиада», согласно неправильному, но широко распространенному переводу немецкого заглавия этого произведения) представляет поэму в двадцати песнях о смерти и воскресении Христа, спасителя («мессии») греховного человечества.

Выбор темы существенно отличает эпопею Клопштока от ее английского образца. Ветхозаветное сказание о падении мятежных ангелов, о восстании Сатаны против бога, об искушении и грехопадении первого человека содержит элементы драматической напряженности и борьбы, столь ярко заметные в пуританском эпосе Мильтона. Напротив, Христос в поэме Клопштока выступает как пассивный герой, судьба которого как искупителя рода человеческого за-

ранее предрешена его собственной божественной волей; все величие его образа заключается в кротком страдании и мужественном терпении. Этот образ страдающего, пассивного героя характерен для психологии широких масс немецкого бюргерства XVIII века и наглядно показывает все различие между интроспективной религиозностью немецкого пиетизма и боевой, революционной идеологией английского пуританства XVII века.

Поэтому в сюжете «Мессии» нет драматического напряжения и борьбы. Внешние события не интересуют поэта: существенно только их эмоциональное отражение в душе участников действия и его растроганных и сочувствующих зрителей. В этом известное сходство сентиментального эпоса Клопштока с сентиментально-психологическим романом XVIII века, порожденное общими тенденциями к лирическому изображению внутренней, душевной жизни героев. Поэма Клопштока превращается в серию волнующих лирических картин, вызывающих у сентиментального читателя чувства благоговения, восторга и морального назидания. Историческая обстановка в поэме отсутствует. Действующие лица, ангелы и демоны, принадлежат к миру сверхчеловеческому. Небесный свет и адский мрак противопоставлены друг другу и в образах земных участников небесной трагедии — учеников Христа и его врагов, вождей преследующих его евреев. Некоторое очеловечение религиозной эпосики дают сентиментальные эпизоды, которые пользовались у современных читателей особой популярностью: рассказ о чистой, идеальной любви Семиды и Цидли, девушки и юноши, чудесно воскрешенных Христом и уже принадлежащих иному миру, и образ сентиментального демона Абадонны, тоскующего об утраченном небесном блаженстве и сочувственного свидетеля страданий и смерти Христа.

Поэма написана гекзаметрами, размером античного эпоса. Это новшество Клопштока соответствовало идее синтеза классической формы с новым, современным, христианским содержанием. Но немецкий гекзаметр Клопштока, с его произвольным чередованием дактилических и хореических стоп и обычным переносом лирического потока мысли через границы стиха, фактически приближается к свободно ритмизованной прозе, соответствующей по своему характеру лирической бесформенности эпоса в целом.

Поэма Клопштока имела у современников большой успех: она отвечала сентиментальной религиозности и национальным вкусам массового немецкого читателя. Критика, даже дружественная, почувствовала, однако, очень скоро однообразие и отвлеченность «серафической» поэзии Клопштока, в которой, по словам одного современника, «предметы заменяются словами, тела — дуновениями, мысли — звучаниями».

Лирический характер художественного дарования Клопштока нашел наиболее яркое выражение в его одах. Оды Клопштока определили его место в немецкой поэзии XVIII века как создателя лирики личного переживания. В своих одах он воспевает дружбу и любовь, красоту природы, высокое призвание поэта, любовь к родине, всемогущество бога. Однако глубоко индивидуальное, эмоционально взволнованное лирическое переживание поэта никогда не имеет узко интимного характера. Частные чувства приобретают в поэзии Клопштока общечеловеческую значимость, гражданский пафос, характерную для пиетизма морально-религиозную окраску, которая придает им оттенок возвышенного даже там, где молодой поэт предается сентиментальным мечтам о «будущей возлюбленной» или в страстном обращении к богу просит о любовном счастье на земле.

Оды Клопштока имеют характер риторических монологов, взволнованных и патетических речей, обращенных к другу, к возлюбленной, к соотечественникам или к богу, полных страстного чувства и глубокой эмоциональной выразительности. По своей метрической форме они построены по образцу античных («горацианских») лирических строф, с закономерно меняющимся числом слогов между метрическими ударениями. Это новшество Клопштока, однако, и здесь не имело характера простого подражания классическому образцу. Освобожденный от рифмы, традиционной строфической формы и регулярного ямбического размера, поток лирических мыслей поэта переливается через границы стиха и строфы, достигает благодаря синтаксическим повторениям и параллелизму большой динамической напряженности и создает индивидуальную ритмическую форму, максимально экспрессивную и тяготеющую к свободному, безрифменному стиху. Эта ломка традиционной метрической формы сопровождается смелыми новообразованиями в области лексики и грамматики, созданием новых (в осо-

бенности — сложных) поэтических слов, нарушением правил логического словосочетания ради индивидуальной эмоциональной экспрессии⁸. Абстрактный и идеально-возвышенный характер поэтической образности Клопштока, мечтательная чувствительность и сентиментальный пафос вызвали резкие нападки со стороны его литературных противников — последователей рационалистической поэтики Готшеда. Наиболее грубым и издевательским по форме было выступление третьестепенного поэта Отто-Кристофа Шёнайха, составившего пародийный «Словарь неологизмов» («Die ganze Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch», 1754), в котором были тщательно собраны и иронически интерпретированы все авторские неологизмы Клопштока, Бодмера, швейцарского поэта Галлера и некоторых других. Словарь этот, продиктованный духом непримиримой вражды к новому направлению, явился для позднейших исследователей драгоценным материалом по изучению языка и поэтики Клопштока.

Рядом с индивидуальной темой в лирике Клопштока очень рано появляется тема гражданская, национальная и политическая. Героические воспоминания о прошлом Германии подкрепляют мечты поэта о более счастливом будущем. В одах, посвященных датскому королю Фридриху V, покровителю поэта, Клопшток противопоставляет свой идеал гуманного и просвещенного монарха, отца своих подданных, жестокому и бесчеловечному монарху-завоевателю (с явным намеком на прусского короля Фридриха II). С конца 1760-х годов национально-патриотическая тема в поэзии Клопштока все более превращается в своеобразную поэтическую идеализацию древних германцев. «Германия» Тацита подсказывает поэту ретроспективную утопию свободной, демократической и патриархально-добродетельной Германии как критическую мерку для современного феодального гнета и национального упадка — утопию, родственную идеалу первобытного человечества у Руссо, но суженную до национально-немецких рамок. Под влиянием английского предромантизма Клопшток знакомится с древнескандинавской мифологией и поэзией (в переложениях Малле) и увлекается песнями Оссиана. Для него, как и для большинства его современников, характерно смешение древних германцев эпохи Тацита с кельтами и скандинавами. Кельтских бардов он переносит в древнегерманский мир, делая их германскими певцами, мифологию «Эдды» он считает общегерманской

и предлагает из национальных соображений заменить ею мифологию античную.

В этом смысле он перерабатывает свои юношеские оды в издании 1771 года.

Результатом этого патриотического увлечения являются «бардиты» Клопштока — «древнегерманские» лирические драмы с хорами бардов и друидов, задуманные Клопштоком как немецкая параллель к античной трагедии с хорами. Герой «бардитов» — Герман (Арминий), известный из Тацита вождь восставшего против власти Рима германского племени херусков, победитель римлян в знаменитой битве в Тевтобургском лесу (IX в.). Эту победу прославляет первая часть трилогии — «Битва Германа» (1769). Вторая и третья части, «Герман и князья» (1784) и «Смерть Германа» (1789), написанные значительно позже, изображают поражение и смерть вождя как следствие пагубных раздоров между германскими князьями, поучительный урок, обращенный поэтом к его современникам.

Драмы Клопштока с их абстрактным патриотическим пафосом и историческими анахронизмами успеха не имели, но «поэзия бардов» получила, по примеру Клопштока, некоторое распространение как патриотическая литературная мода, свидетельствующая о пробуждении национального самосознания немецкого бюргерства, в формах еще незрелых и обращенных в идеализированное доисторическое прошлое. Впоследствии, уже в начале XIX века, в годы наполеоновских войн, патриотические идеи Клопштока вырастут в воинствующую тевтономию, и идеализация древних германцев станет излюбленным мотивом немецкого буржуазного шовинизма. В эпоху Просвещения национально-патриотическая идеология была еще тесно связана с идеей общечеловеческого прогресса и братства народов.

В этом смысле особенно характерны поэтические отклики Клопштока на французскую революцию, которую он приветствовал в своих одах как зарю освобождения человечества. Созыв генеральных штатов во Франции он называет «величайшим событием века». Он отказывается от привычного для него сознания превосходства немцев над своими западными соседями. Он завидует французам, что «они, а не мы» положили начало освобождению человечества, что не Германия первая «подняла из праха свободы граждан». Он призывает немцев последовать этому великому примеру. Войну французской республики против

немецких интервентов он превозносит как войну за свободу и предостерегает немецких князей, которые хотят пролить кровь народа, защищающего свои священные права: «Уже в ваших землях накаляется пепел, разгорается под пеплом искра». С благодарностью, как высокую честь, он принимает звание французского гражданина, присужденное ему национальным Конвентом за проявленную им «гражданственность» (август 1792 года). Однако в период якобинского террора, подобно большинству немецкой бюргерской интеллигенции, он отходит от своих революционных увлечений и признает их ошибкой. Его последний политический идеал — американская революция, завершившая великое дело политического и национального освобождения.

Весьма существенным для идеологии эпохи Просвещения, не только в рамках немецкого, но и общеевропейского культурного развития, было новое понимание античности, выдвинутое историком искусства Винкельманом.

Иоганн-Иоахим Винкельман (1717—1768) был сыном бедного сапожника. Лишь благодаря исключительному трудолюбию и дарованию удалось ему получить образование, в котором изучение античной филологии и истории заняло видное место. Сменив тяжелую лямку домашнего, а потом школьного учителя на место библиотекаря и секретаря просвещенного саксонского помещика-аристократа, Винкельман получил возможность всецело погрузиться в свои любимые классические штудии, а знакомство с художественными сокровищами Дрезденской галереи воспитало в нем глубокого знатока и ценителя античной скульптуры и живописи итальянского Ренессанса. Свои взгляды на греческое искусство как на высший образец прекрасного он изложил тогда же в своей первой печатной работе: «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755).

Страстной мечтой Винкельмана сделалось путешествие в Италию, на родину античного искусства. Свободомыслящий поклонник древнего мира, он вынужден был перейти в католичество, чтобы с помощью дрезденских придворных иезуитов получить стипендию для такого путешествия (1755). Поселившись в Риме, он находит покровителей среди высшего католического духовенства, в кругу ценителей и знатоков античного искусства. Его другом и единомышленником становится живущий в Риме немецкий художник Рафаэль Менгс (1728—1779), выдающийся

представитель классического направления в живописи XVIII века. Папа назначает немецкого ученого главным хранителем древностей города Рима и его окрестностей. В 1764 году, как плод долголетней работы, выходит в свет главный труд Винкельмана «История искусства древности» — первая попытка систематического научного обобщения истории греческого искусства как смены стилей, обусловленной культурным и общественным развитием народа, и в то же время — пламенная декларация высокого идеала классического искусства. Неожиданная смерть Винкельмана, убитого при невыясненных обстоятельствах во время поездки на родину, прервала в самом расцвете его плодотворную деятельность.

Труды Винкельмана по истории греческого искусства, представляющие знаменательный этап в научном изучении художественного наследия античного мира, имели не меньшее значение и для развития искусства и литературы XVIII века. Искусство древней Греции, в особенности — греческая скульптура, является для Винкельмана не только вершиной прекрасного, достигнутой человечеством в прошлом, но и вечным образцом для подражания, как нормальное воплощение высшего идеала красоты, заложенного в самой природе человека. Основой для развития прекрасного искусства, согласно учению Винкельмана, является гармоническое развитие человеческой личности: гармоническое отношение между человеком и природой и гармония в самом человеке физического и духовного начала.

Эти условия Винкельман находит осуществленными в древнегреческом обществе. «Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством». Но не только прекрасная природа Греции была предпосылкой для гармонического развития человека: не менее существенное значение имело государственное устройство. «В смысле государственного устройства и управления Греции главнейшей причиной превосходства искусства является свобода». «Из свободы вырос, подобно благородному отпрыску здорового ствола, образ мыслей всего народа». Идеалом свободного общества для Винкельмана является афинская демократия, в которой он не различает ни ее рабовладельческой основы, ни социального расслоения на бедных и богатых. Искусство в эпоху афинской демократии имело всенародный характер. Оно не зависело «от произвола невежественного гордеца», «от жалкого вкуса или неверного глаза какого-нибудь

лица, навязанного в судьи угодничеством и раболепием». «Их произведения ценили и присуждали за них награды мудрейшие представители такого народа на всенародных состязаниях». Народные праздники, игры и состязания делали искусство предметом свободного общественного соревнования.

В соответствии с общими принципами эстетики классицизма, Винкельман ценит в произведениях античного искусства не индивидуальную красоту, а типическое и обобщенное выражение идеально прекрасного, «подбор прекрасных частей, взятых у многих разных индивидуумов, и объединение их в одно целое, которое мы называем идеальным». Художник должен отказаться от субъективных пристрастий, устранить из своих произведений «всякие проявления личного вкуса, отвращающие наш ум от истинно прекрасного». Прекрасное — объективно. «Красота состоит в совершенной согласованности творения с его предназначением, частей его между собой и целого с частями». Она предполагает единство, многообразие и согласованность (гармонию) частей. Художественный идеал Винкельмана выражен им в формуле «благородная простота и спокойное величие». Воплощение этого идеала красоты он видит в античных мраморах эпохи расцвета греческого искусства.

Античный мир и его искусство в понимании Винкельмана — своеобразная эстетическая утопия благородного и прекрасного человечества, противопоставленная современной общественной действительности, подобно утопии Руссо, и служащая мерилom для ее критической оценки. Гуманистический идеал прекрасной и свободной юности человечества, «состояние вечной юности и весны жизни», сознательно противопоставляется современному общественному неравенству, феодальному порабощению и прежде всего немецкому провинциальному убожеству, от которого сам Винкельман бежал в Италию и в утопический мир идеализированной античности. Но это утопия, характерная для немецкой идеологии XVIII века: она уводит от современной жизни в абстрактный и идеальный эстетический мир. Учениками и продолжателями Винкельмана в этом смысле были впоследствии веймарские классики Гете и Шиллер, как в своей критике немецкой мещанской действительности, так и в смысле обращения к художественному идеалу античности. Во Франции винкельмановское понимание античности нашло отголосок в революционном классицизме художника Давида и определило собою гос-

подставующий стиль буржуазно-революционного искусства. В XIX веке буржуазно-просветительские и революционно-гуманистические тенденции эстетики Винкельмана уступают место академическому формализму, для которого традиции классицизма XVIII века становятся главной опорой в борьбе против передового реалистического искусства.

ЛЕССИНГ

1

Крупнейшим представителем раннего немецкого Просвещения является Лессинг¹. Передовой идеолог восходящей буржуазии, выступивший с критической переоценкой современной литературы, общественной и философской идеологии, Лессинг по размаху и революционности своей критической мысли подымается высоко над уровнем дидактического морализма и общественного филистерства ранних немецких просветителей. Несомненно, эта свойственная Лессингу широта и радикализм взглядов выросли не на узкой провинциальной почве немецкого идейного и общественного опыта. Лессинг — участник общеевропейского просветительского движения, ученик европейских и в особенности французских просветителей, однако ученик, способный на самостоятельную критику наследия своих учителей. Вот почему, выступая как продолжатель реформы немецкой литературы и театра, начатой первым немецким просветителем Готшедом, он вскоре вынужден был вступить с ним в непримиримую борьбу, как и учась у Вольтера, он полемизирует с ним с точки зрения специфических задач, стоящих перед немецкой национальной литературой.

Готхольд-Эфраим Лессинг (1729—1781) был родом из Саксонии. Отец его был лютеранским пастором в городке Каменц в полуславянской Лузации. Подобно Клопштоку, Лессинг получил прекрасное классическое образование и, по желанию отца, поступил в Лейпцигский университет, чтобы заниматься богословием, которое вскоре бросил, увлекшись литературой и театром. Он сблизился с труппой Каролины Нейбер, с которой ранее сотрудничал Готшед; в Лейпциге, в театре Нейбер, были поставлены его первые комедии. В 1748 году Лессинг переезжает в Берлин, решив всецело посвятить себя литературной деятель-

ности. Не имея постоянной службы, он живет в течение двенадцати лет в Берлине как профессиональный журналист и литератор. Он выступает в различных областях литературы — как автор анакреонтической лирики, поучительных и острых эпиграмм и прозаических басен, как драматург, как переводчик и литературный критик, отстаивающий передовые идеи европейского Просвещения. Вольтер и Дидро имели в это время решающее влияние на формирование его взглядов: первый — своим критическим свободомыслием в вопросах религии, философии и истории, второй — как теоретик буржуазной драмы и просветительского реализма.

Успех Лессинга как драматурга определился постановкой его мещанской трагедии «Мисс Сара Сампсон» (1755), написанной по английским и французским образцам этого нового жанра. Ведущим литературным критиком он становится как участник еженедельного литературного обозрения «Письма о новейшей литературе» (или «Литературные письма»). Журнал этот, основанный в 1759 году, давал критические обзоры и рецензии современной немецкой литературы. Сотрудниками «Литературных писем», кроме Лессинга, были его берлинские друзья — книгопродавец и издатель Николаи (1733—1811) и философ-моралист Мендельсон (1729—1786). Николаи, горячий сторонник идей буржуазного Просвещения, соединял их с узко филистерским «здравым смыслом» и моральным утилитаризмом немецкого бюргера: в дальнейшем это послужило причиной его конфликтов с молодым Гете, Гердером и «бурными гениями» (см. ниже, стр. 251); он написал пародию на «Вертера», высмеивал увлечение народной песней, потешался над философскими «бреднями» Канта и Фихте и тем самым заслужил дурную славу литературного реакционера и ограниченного мещанина, заставившую забыть его бесспорные заслуги как раннего буржуазного просветителя. Мендельсон, первый немецкий еврей, сумевший выйти из средневековой замкнутости гетто и самостоятельно приобщиться к европейскому образованию и культуре своего времени, был известен как популяризатор рационалистической философии Лейбница и Вольфа. Лессингу он послужил впоследствии прототипом для благородного образа мудрого еврея Натана. Оба приятеля Лессинга, типичные представители умеренного бюргерского Просвещения, были лишь временными попутчиками великого немецкого критика, чуждыми его свободомыслию и радикализма в вопросах философского мировоззрения и художественной критики.

События Семилетней войны заставили Лессинга в 1760 году покинуть Берлин, прервать сотрудничество в «Литературных письмах» и поступить на службу секретарем прусского генерала фон Тауенцина, коменданта Бреслава (1760—1764). Впечатления от этой полувоенной службы отразились в первой комедии Лессинга, написанной на современную и национально-немецкую тему — «Минна фон Барнхельм» (1767). Одновременно Лессинг публикует обширный теоретический трактат по вопросам эстетики: «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Вернувшись в Берлин, он предпринимает неудачную попытку поступить на службу библиотекарем прусского короля Фридриха II. В это время он получает приглашение из Гамбурга — занять место театрального критика в открывающемся с начала 1767 года Гамбургском национальном театре.

Театр этот, основанный на средства богатого купечества крупного торгового города, в противоположность старым придворным театрам, был предназначен для бюргерства и ставил перед собой широкие национально-просветительские задачи. Труппа Гамбургского театра, объединявшая в своем составе выдающиеся актерские силы, предполагала ставить лучшие пьесы классического и современного драматического репертуара XVIII века, как переводного, так и все еще небогатого оригинального. Задачей Лессинга было обсуждение пьес текущего репертуара и игры актеров. «Гамбургская драматургия» Лессинга выходила в течение двух лет (1767—1769) как периодическое издание. Критика пьес очень скоро вытеснила критику исполнителей, актерское самолюбие которых делало невозможным объективную и независимую оценку их игры. Зато перед Лессингом открывались широкие возможности осмотра всего немецкого и европейского драматического репертуара его времени. Практические задачи объяснения пьесы расширяются в теоретическую постановку общих вопросов драматургии, в оценку драмы Корнеля, Расина, Вольтера, Дидро и Шекспира и их немецких подражателей, с точки зрения задач и путей немецкой национальной драматургии. В связи с этим Лессинг вынужден обсуждать каждую пьесу в ряде последовательных номеров своего издания, он отстает от текущего репертуара театра, мало считаясь с его практическими задачами. Материальный неуспех театра уже в конце 1768 года приводит к распаду труппы. Лессинг правильно оценил причины неудачи это-

го культурного предприятия: «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, еще не являемся нацией!» В 1769 году «Гамбургская драматургия» была напечатана отдельной книгой. В то же время новый способ непосредственного общения с театром позволил Лессингу успешно завершить задуманную ранее трагедию «Эмилия Галотти» (1772).

2

Художественные взгляды Лессинга развиваются в общей рамке эстетического рационализма XVIII века и теории классицизма: подобно своим предшественникам, он исходит из общечеловеческого идеала прекрасного, основанного на разуме и воплощенного в нормах и образцах античного искусства и поэзии. Однако его рационализм имеет не догматический, а критический характер, и его понимание вопросов искусства и литературы диктуется современными задачами создания новой литературы буржуазного общества как передовой и активной идеологической силы в борьбе с господствующим феодальным строем. Эти боевые, общественные тенденции эстетической критики Лессинга роднят его с просветительским и революционным классицизмом во Франции и приводят к принципиальному пересмотру целого ряда существенных элементов эстетической доктрины французского классицизма XVII века.

Эстетический трактат Лессинга «Лаокоон» ставит вопрос о границах живописи и поэзии². Вопрос о границах искусства, предписываемых его материалом и техническими средствами, характерен для эстетики классицизма. Цель искусства (как учил Аристотель) — «подражание природе», то есть правдивое изображение объективной действительности. Пластические искусства (живопись, скульптура) изображают предметы, сосуществующие в пространстве в данное мгновение времени, тогда как поэзия, материалом которой является слово, развивается во времени и воспроизводит явления, изменяющиеся во времени. Различие это иллюстрируется Лессингом на ряде сравнений между произведениями античной поэзии и пластики, в частности — между античной группой, изображающей жреца Лаокоона и его юных сыновей, пожираемых чудовищными змеями, и описанием того же эпизода во второй песне

«Энеиды» Вергилия. Художник, ограниченный определенным моментом времени, изображая движение или действие, развивающееся во времени, должен выбрать наиболее «плодотворное мгновение». Напротив, поэт может воспроизвести сосуществующее в пространстве только как ряд последовательных действий, совершающихся во времени: так Вергилий не изображает неподвижную картину трагической гибели Лаокоона и его сыновей, а последовательно описывает все события, от появления морских чудовищ до смерти тщетно борющегося с ними жреца.

Выводы Лессинга направлены против «описательной поэзии», пытающейся соперничать с живописью. Лессинг, на примере критики описаний Галлера, выступает против статической поэзии раннего немецкого Просвещения, ограничивающейся мелочным, пассивным описанием живописных подробностей природного мира. Основной тенденцией его эстетической теории является борьба за активную поэзию, в которой действие, движение служат определяющим художественным фактором. С другой стороны, «Лаокоон» вносит существенную поправку в античный идеал прекрасного, выдвинутый Винкельманом. «Благородная простота и спокойное величие» античной пластики в истолковании Винкельмана означали идеальную душевную гармонию и успокоенность, торжествующую над реальными человеческими страданиями и страстями. По мнению Винкельмана, на лице Лаокоона красота побеждает физическую боль, и страшный крик страдания, о котором говорит Вергилий, превращается в тихий стон. Лессинг, polemизируя с Винкельманом, показывает, что такой способ изображения связан с особенностями пластических искусств, с их неподвижностью во времени. Античная поэзия, при всей своей гармоничности, допускала правдивое изображение человеческого страдания, допускала и безобразное как элемент прекрасного. Тем самым Лессинг вступает в борьбу с идеализированным и гармонически неподвижным, «статуарным» принципом современной ему классической эстетики, открывая путь более реалистическому литературному стилю, способному воспроизводить живую противоречивость реальной действительности.

Особенно значительно было влияние Лессинга как театрального критика. Его борьба с французским классицизмом развивается и здесь на основе нового, критического истолкования классической доктрины, намечая путь

для создания немецкого национального театра, современного, общественно-активного, как орудия боевой идеологии буржуазного Просвещения.

Впервые и наиболее систематически Лессинг формулировал свои взгляды на театр уже в семнадцатом «Литературном письме» (1759). Он исходит из общих положений теории Аристотеля: целью трагедии является возбуждение страха и сострадания. Однако, придавая, в соответствии с классической доктриной, универсальный характер этому определению художественных задач трагедии, Лессинг первый ставит вопрос о разнообразии путей, которыми могут быть осуществлены эти задачи. Шекспир, по мнению Лессинга, более великий трагик, чем французские классики, потому что своими особыми путями он лучше достигает цели трагедии. Французы подражают древним во внешних, технических правилах построения пьесы, и тем не менее они не могут соперничать с древними. Шекспир не знал древних и не следовал их правилам, но зато он приближается к ним в самом существенном — в создании трагических характеров. «После «Эдипа» Софокла какие пьесы сильнее волнуют наши страсти, чем «Отелло», «Король Лир», «Гамлет» и др.?» Признавая возможность достигнуть цели трагедии различными путями, Лессинг вместе с тем учитывает национальное своеобразие этих путей. Он подчеркивает созвучность драмы Шекспира, в противоположность французскому классическому театру, с тем, что он считает особенностью немецкого национального характера и вкуса. «Если бы лучшие пьесы Шекспира были переведены для наших немцев с некоторыми небольшими изменениями, то, наверное, это было бы плодотворнее, чем близкое знакомство с Корнелем и Расином. Во-первых, Шекспир понравился бы нашему народу гораздо больше, нежели эти французские пьесы; во-вторых, Шекспир пробудил бы у нас совсем иные таланты, чем те, какие могли вызвать к жизни Корнель и Расин. Ибо гения может вдохновить только гений, и легче всего тот, который всем, по-видимому, обязан природе...» Эти рассуждения прямым образом приводят Лессинга к немецкой ярмарочной кукольной комедии: «Я мог бы без труда доказать, что наши старинные пьесы действительно имели много общего с английскими. Достаточно назвать самую известную из них...» И далее он приводит в пример кукольную комедию о докторе Фаусте и печатает в качестве образца одну из вступительных сцен задуманной им

самим обработки этого народного сюжета (см. выше, стр. 158—160).

Этим объясняется резко отрицательное отношение Лессинга к театральной реформе Готшедта. Лессинг признает необходимость реформы немецкого театра, но он ставит в вину Готшеду ориентацию на французские образцы, раболепное преклонение перед французскими вкусами, переводной и подражательный характер созданного им театрального репертуара. Но он не только стремится освободить немецкий национальный театр от рабского подражания иностранным образцам. Подобно швейцарцам, он противопоставляет дворянскому искусству французского классицизма литературу буржуазной Англии. Демократический театр Шекспира выдвигается как образец для немецкой национальной драмы.

«Гамбургская драматургия» развивает и углубляет эти мысли на конкретном материале текущего театрального репертуара. Французской классической сцене ставится в вину ложная возвышенность и неправдоподобие ее героев и злодеев, сложность сюжетной интриги и ее несоответствие характерам, рассудочный и риторически напыщенный или чопорный, салонный стиль. Из французских классиков XVII века главным предметом нападок Лессинга является Корнель. «Корнеля следовало бы называть исполинским, гигантским, но не великим», — заявляет Лессинг. «Не может быть великим то, что не правдиво». Анализ теории трагического у Аристотеля выдвигается против теоретических принципов драматургии Корнеля. Страх и сострадание могут вызывать, по Аристотелю, только подобные нам люди, не целиком добродетельные и не целиком злодеи. Между тем герои Корнеля являются то «безупречными и совершенными», то «отвратительными чудовищами». Корнель, как и другие французские трагики, следовал Аристотелю только в «механических правилах искусства».

Лессинг подтверждает эти положения подробным анализом «Родогуны» Корнеля. Следует оговорить, что «Родогуна», характерное произведение поздней манеры великого французского трагика, более типична для драматургии барокко, чем для классицизма в собственном смысле, и критика Лессинга в своем требовании правдивости человеческого чувства и простоты его выражения задевает в ряде случаев те особенности творчества Корнеля, которые менее всего характерны для Расина и зрелого французского классицизма. Но высказывания Лессинга и не

имели целью дать объективное историческое объяснение и справедливую оценку драматургии французского классицизма. Историческое значение этих высказываний, далеко не всегда справедливых, — в борьбе против условностей аристократического искусства за более правдивую и близкую к жизни буржуазную драму.

С этой точки зрения Лессинг нападает и на классические трагедии Вольтера, хотя впоследствии в своем «Натане Мудром» он сам создает просветительскую философскую трагедию, во многих отношениях близкую к трагедиям французского писателя. Сравнение с древними и Шекспиром, подсказавшими Вольтеру сюжеты «Семирамиды», «Заиры» или «Меропы», должно наглядно показать художественные недостатки его драматургии. Герой «Заиры» Оросман сопоставляется со своим прототипом Отелло. Оросман только рассуждает о ревности, образ Отелло все-сторонне раскрывает картину этой трагической страсти. Любовь в «Заире» принимает форму «галантности», она выражается «тонко и пристойно», так, чтобы угодить «чопорной софистике и холодной критике». Напротив, Шекспир изображает страсть, которая постепенно охватывает человека; он один глубоко понимал сущность любви и умел показать все ее проявления в человеческом характере. «Я знаю только одну трагедию, которую внушила любовь: это «Ромео и Джульетта» Шекспира».

Более снисходительно относится Лессинг к современной французской комедии и с особой симпатией — к Дидро, как теоретика мещанской драмы. Взгляды Дидро имели существенное влияние и на собственное творчество Лессинга, которое пошло не по пути шекспиризации, а в направлении реалистической буржуазной драмы с современным общественным содержанием.

3

В условиях общественной отсталости Германии XVIII века театр был единственным средством широкого общественного воздействия. В драмах Лессинга эти гражданские и просветительские задачи театра XVIII века выступают особенно отчетливо.

Юношеские драмы Лессинга, написанные в Лейпциге, в художественном отношении мало оригинальны, но уже проникнуты этой просветительской идеологией. Комедия

«Молодой ученый» высмеивает школьную ученость, оторванную от действительной жизни; «Вольнодумец» — салонное «свободомыслие», которое страшится, как бы вольное отношение к религии не развратило «простой народ». В «Евреях» Лессинг выступает против расовой и религиозной нетерпимости немецких филистеров, намечая тему, которая в «Натане Мудром» получит более глубокую и обобщенную философскую разработку.

Для политических симпатий Лессинга характерен незаконченный отрывок трагедии «Самуил Генци» (1749), прославляющий память бернского патриота-демократа, главу революционного заговора против патрицианской олигархии. В разработке этой современной темы Лессинг опирается на «Юлия Цезаря» Шекспира, но его симпатии целиком на стороне заговорщиков.

Гражданскую тему — смерть молодого героя, жертвующего своей жизнью для блага родины, — разрабатывает одноактная прозаическая трагедия «Филотас» (1759), единственное драматическое произведение Лессинга на античный сюжет.

Как реформатор немецкого театра Лессинг впервые выступает в мещанской трагедии «Мисс Сара Сампсон».

Герой драмы Меллефонт похитил Сару, дочь почтенного и любящего отца, сэра Уильяма Сампсона. Отец готов простить влюбленных и благословить их брак, но Меллефонт был связан в прошлом с куртизанкой Марвуд, от которой он имел дочь, и Марвуд вместе с дочерью является в решающий момент, чтобы расстроить свадьбу и вернуть себе любовника. Когда Меллефонт отказывается вернуться к Марвуд, она проникает к своей сопернице, вызывает к ее состраданию и обманом подносит ей отравленное питье. Меллефонт убивает себя над телом своей возлюбленной.

Драма Лессинга следует новому жанровому образцу английской мещанской трагедии, соприкасаясь в ряде мотивов с «Лондонским купцом» Лилло. Трагическое показано в условиях обыденности. Месть покинутой женщины, классический сюжет греческого мифа о Медее и Ясоне, разработанный Еврипидом в трагедии «Медея», переносится в современную бытовую и психологическую обстановку семейных отношений простых людей «среднего класса». Герой, непостоянный любовник, мужчина между двумя женщинами, явится в дальнейшем в психологической драме нового времени, от Гете до Ибсена и Гауптмана, той

проблематической личностью буржуазного индивидуалиста, ценность которой испытывается столкновением с моральными устоями патриархальной буржуазной семьи. Английские имена героев Лессинга указывают не только на прямое влияние английского литературного образца и на авторитет английской буржуазной культуры: они свидетельствуют о незрелости самосознания немецкого бюргерства, о невозможности даже для передового бюргерского писателя ставить насущные моральные проблемы современности на бытовом материале, заимствованном из немецкой мещанской действительности.

«Минна фон Барнхельм» (1767) — первая драма Лессинга, материал которой заимствован из немецкой жизни, притом — из непосредственной современности только что закончившейся Семилетней войны.

Прусский офицер майор фон Тельхейм, имея поручение от военного командования собрать в короткий срок крупную контрибуцию в побежденной Саксонии, помог населению из своих личных средств. По окончании войны, при взыскании этого долга, на него пало подозрение во взяточничестве. Несмотря на ранение и боевые заслуги, он был уволен в отставку без пенсии, и против него возбуждено было судебное дело. Без всяких средств он живет в гостинице вместе со своими верными боевыми товарищами, вахмистром Вернером и денщиком Юстом, притесняемый пройдохой хозяином, который видит в нем несостоятельного должника. Тельхейм обручился во время войны с молодой саксонской помещицей Минной фон Барнхельм, которая полюбила прусского офицера за его благородство и великодушие. Минна разыскивает Тельхейма в гостинице и хочет помочь ему. Но чувство чести заставляет опозоренного Тельхейма отказаться от брака с любимой девушкой. Борьба великодушия между любящими заканчивается победой Минны, а личное вмешательство короля Фридриха II в дело Тельхейма возвращает ему честь и состояние.

Немецкая шовинистическая буржуазная критика новейшего времени обычно изображает «Минну фон Барнхельм» как пьесу, продиктованную прусским патриотизмом и прославляющую прусского короля Фридриха II и прусского офицера. Иначе воспринимали пьесу современники, и не случайно Николаи, «в качестве прусского подданного», возмущался «многими выходками против прусского правительства», которые позволил себе его друг. Пьеса полна

актуальных политических намеков на известные современникам факты, получившие под пером Лессинга смысл типических обобщений обличительного характера, и благополучное разрешение конфликта неожиданным и немотивированным вмешательством короля (по примеру «Тартюфа» Мольера) отнюдь не снимает с Фридриха II ответственности за эти факты. После окончания войны Фридрих II должен был распустить значительную часть своей армии, и многие заслуженные офицеры, в особенности из бюргерства, остались без службы и без пенсии. На их места Фридрих II охотно приглашал иностранных авантюристов, преимущественно из французских дворян, которых всегда предпочитал своим соотечественникам: карикатурный тип такого проходимца и шулера изображен в пьесе в лице француза Рико де ла Марлиньера, эпизодической, но характерной фигуры, которую Лессинг противопоставляет «честному Тельхейму». Грабительские контрибуции, налагаемые самим королем на побежденное население, иногда вызывали протесты даже его собственных офицеров, и известны случаи, когда более богатые из их числа, подобно Тельхейму, помогали населению из своих личных средств.

Хотя главный герой комедии — прусский офицер, но присущее ему чувство чести не имеет в себе ничего узко сословного: это не дворянский предрассудок, а сознание личного достоинства, личных прав человека, выражение растущего гражданского самосознания «третьего сословия». «Мне нужна не милость, я хочу справедливости», — заявляет Тельхейм. Лессинг как художник-реалист не мог изобразить носителем такого гражданского самосознания немецкого мещанина, трусливого и бесправного, поэтому он сделал своим героем офицера Тельхейма. Однако его Тельхейм отнюдь не профессиональный наемный солдат, типичный для прусской военщины. «Солдатом нужно быть, когда защищаешь свое отечество или из любви к тому, за что воюешь», — заявляет Тельхейм. Быть солдатом ради солдатчины значит «стать просто мясником». «Только крайняя нужда могла бы принудить меня превратить мое временное занятие в постоянное ремесло».

Отношение Тельхейма к побежденным саксонцам и любовь саксонской девушки Минны к пруссаку Тельхейму представляют мотивы, подсказанные Лессингу отнюдь не прусским, а более широким, общенемецким патриотизмом,

подымающимся над узкими противоположностями местного феодального партикуляризма.

Боевые сподвижники Тельхейма, сохраняющие трогательную верность своему майору и в дни нужды, грубовато-добродушный вахмистр Вернер и преданный денщик Юст, вносят в пьесу вместе с национальным колоритом и очень существенные для Лессинга демократические черты.

В формальном отношении «Минна фон Барнхельм» при-мыкает к мольеровскому жанру «серьезной комедии», в которой занимательная и умелая комедийная интрига раскрывает большое общественное содержание. Лессинг применяет к немецкому материалу классическую комедийную технику: единство места и времени, сосредоточенность и логическую последовательность в развитии сюжетной интриги, параллелизм любовных отношений между господами (Минна и Тельхейм) и слугами (Франциска и Вернер). Однако историческое значение пьесы не столько в блестящем овладении театральной техникой, сколько в применении ее к новому, общественно-актуальному национальному содержанию.

Наиболее ярко выступает общественно-политическая тенденция в трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» (1772).

Принц Этторе Гонзага, владетельный князь Гвасталы, увлекся Эмилией, дочерью полковника Галотти и невестой молодого графа Аппиани. По наущению своего фаворита Маринелли принц решает похитить Эмилию в день ее свадьбы. Подосланные Маринелли бандиты убивают жениха, невесту увозят в загородную виллу принца, удерживая ее там под предлогом расследования. По просьбе дочери, чтобы сохранить ее честь, Одоардо убивает Эмилию.

Лессинг назвал свою драму «ein bürgerliches Trauerspiel», вероятно — не столько в значении «мещанской», сколько «гражданской» (то есть политической) трагедии. Сюжет, как и в «Мисс Сара Сампсон», был подсказан ему античными реминисценциями, на этот раз преданиями республиканского Рима. Виргиний, подобно Одоардо, убивает свою дочь Виргинию, чтобы она не досталась тирану Аппию Клавдию. Гражданская трагедия, прославляющая римские республиканские добродетели, переносится в условия современного феодального абсолютизма; под цензурной маской Италии легко угадывается немецкое карликовое княжество. Обличение княжеского самовластия показывает типичный случай конфликта эгоистических

вожделений князя с жизнью и честью его подданных: даже аристократическое происхождение не охраняет семью полковника Галотти и графа Аппиани от этого самовластия.

Сам по себе принц Этторе изображен вполне реалистически: он не злодей, он человек, способный на «возвышенные чувства», он даже щедрый меценат и покровитель искусства. Но он развращен самовластием, погоней за любовными наслаждениями, лестью придворных. Виноват не сам властитель, виновата в конечном счете вся система феодального самовластия. В финале трагедии, после кровавой развязки, принц беспомощно восклицает: «Боже, боже! Неужели недостаточно для несчастья многих, что государи — тоже люди: неужели нужно еще, чтобы под личной их друзей скрывались дьяволы?»

Широкую реалистическую картину самодержавного управления государством представляет экспозиция первого действия — в кабинете принца, показывающая попытки главы государства заняться скучными делами управления, прерываемые любовными мечтами об Эмилии Галотти, докучным письмом его прежней любовницы, визитом художника и светскими сплетнями фаворита. Ходатайство некоей Эмилии Брунески, явно «чрезмерное», он удовлетворяет немедленно ради имени Эмилии, и готов подписать, не читая, смертный приговор, чтобы скорее покончить с делами и отправиться на свидание с любимой. Министр Камилло Рота, старый служака, прячет приговор, напуганный рассеянной поспешностью, с которой принц торопится освободиться от этого дела: «Весьма охотно? Смертный приговор — весьма охотно? В эту минуту я бы не дал подписать приговор, даже если бы дело шло об убийце моего единственного сына. Весьма охотно! Весьма охотно! Это ужасное весьма охотно пронзает мне душу!» Такими политически значительными словами завершает Лессинг экспозицию первого действия, знакомящую читателя с самодержавным властителем княжества Гвастала.

Хозяиничанье фаворитов и княжеских любовниц, типичное бытовое явление в маленьких немецких феодальных княжествах, является обычной темой обличения у идеологов бюргерского Просвещения. В образе Маринелли представлен бессовестный фаворит, который фактически управляет государством, потакая личным прихотям государя. В его отношения с принцем введена дополнительная черта — он убивает графа Аппиани из личной мести за нанесенное ему оскорбление. Любовница принца графиня Ор-

сина является лишь эпизодическим действующим лицом: она брошена ветренным властителем и появляется перед Эмилией в загородном замке принца только как предостережение и намек на ожидающее ее будущее.

Одоардо и Аппиани представляют оппозицию двору. Оба очерчены бледно, и их «республиканские» добродетели и моральная доблесть проявляются только в том, что они намеренно держатся в стороне от соблазнов двора и милостей монарха. Убийство дочери, совершенное Одоардо, — это высшая форма протеста и вместе с тем бессилия, своего рода героическое самоубийство как результат сознания полной безысходности. Изобразить тираноубийство не решился и Лессинг, и это типично в XVIII веке для психологии даже передового немецкого бюргера. Характерно, что и в этой пьесе носителем третьесословной революционной идеологии является герой-дворянин: немецкий бюргер был невозможен в роли активного борца за права человеческой личности и за человеческое достоинство.

«Эмилия Галотти» знаменует вершину драматического мастерства Лессинга, но автор и здесь не идет по намеченному им в теории пути шекспиризации. Развитие сюжета в его пьесе логически последовательно и целеустремленно, число персонажей ограничено небольшим числом прямых участников драмы, действие последовательно экспонируется сперва в кабинете князя, потом в доме Галотти, наконец — в загородном замке принца, где сталкиваются обе группы персонажей и происходит трагическая развязка. Школа классического мастерства, которую прошел Лессинг, позволяет ему с необыкновенной четкостью воплотить в действии идеологическую тенденцию его пьесы. Создание поэта-просветителя, эта драма по своей политической идеологии перекликается с тираноборческой литературой эпохи «бури и натиска», и прежде всего — с политической драмой молодого Шиллера «Коварство и любовь», написанной под ее непосредственным влиянием.

Последние годы жизни (1770—1781) Лессинг провел в городке Вольфенбюттеле, в должности библиотекаря герцога Брауншвейгского. Он поступил на службу, чтобы иметь возможность жениться, убедившись, что не может обеспечить себе жизнь литературным трудом. Но незави-

симость его характера и образа мыслей очень скоро привела к конфликту с его меценатствующим покровителем.

В качестве ученого библиотекаря Лессинг имел право без предварительной цензуры издавать научные рукописи герцогской библиотеки. В числе этих рукописей он нашел и опубликовал как «Фрагменты из сочинений Неизвестного» (1774—1778) несколько отрывков из оставшегося не напечатанным труда незадолго до этого скончавшегося немецкого философа-просветителя Реймаруса (1694—1768).

Сочинения Реймаруса посвящены были критике священного писания с точки зрения свободомыслящего деиста. Реймарус отрицал божественное откровение как основу религии, «боговдохновенность» священного писания и возможность чудес, нарушающих естественные законы природы. В Ветхом завете он видел «еврейскую» книгу и резко нападал на «безнравственный» характер многих эпизодов Библии. В христианском предании он отмечал противоречия между учением Христа, рассказами апостолов и позднейшей церковной традицией. Христос был для него, с одной стороны, учителем возвышенной морали, с другой — неудачным еврейским политическим мессией, и в его учении он отделял «вечные» моральные истины от их «временного», исторического и местного, воплощения. Признавая, как и все деисты, «естественную» религию как моральное учение, он отрицал догматы христианства и его мифологию, объясняя, в духе рационализма XVIII века, легенду о воскресении Христа сознательным обманом его учеников.

Опубликование «Фрагментов» вызвало ожесточенную полемику, направленную не только против Неизвестного, но прежде всего против самого Лессинга, подрывавшего своей публикацией основы христианской религии. С особенным ожесточением против Лессинга выступил некий Геце, главный пастор города Гамбурга, который поставил перед Лессингом вопрос, верит ли он сам в божественность Христа, а если верит, то зачем печатает такую книгу и как ответит за нее перед богом и своей совестью. Геце утверждал, что каждая буква священного писания есть истина, и верить надо всему или ничему.

Лессинг отвечал своим противникам, что для познания истины необходимо свободное искание истины. Удел человека — не готовая истина, а добросовестное ее искание. Лессинг выражает эту мысль в образной форме: «Если бы бог предложил мне на выбор в правой руке — всю истину, а в левой — вечное стремление к истине, хотя бы сопро-

вожаемое постоянным и вечным блужданием, я смиренно припал бы к его левой руке и сказал бы ему: „Дай мне, отец! Ведь полная истина — только для тебя одного!“» Лессинг поучает ревнителей правоверия, что дух значит больше, чем буква, и Библия не исчерпывает собою всю религию. Христианская вера предшествовала священным книгам и долгое время считалась для христианина достаточной. Лессинг приближается к историческому пониманию развития церковного учения. Он сравнивает его со старинным храмом с многочисленными позднейшими пристройками, часовенками, галереями и т. п., изменившими его первоначальный план. На личные нападки Геце, призывавшего государственные власти выступить на защиту религии и церкви, Лессинг ответил серией гневных обличительных памфлетов против ревнителя церковного правоверия и обскурантизма, под общим заглавием «Анти-Геце» (1778).

Дальнейшему развитию полемики помешало личное вмешательство брауншвейгского герцога, запретившего своему библиотекарю продолжение спора. Публикации Лессинга должны были впредь проходить через герцогскую цензуру. Лишенный возможности пропагандировать свои идеи в открытой форме, Лессинг излагает их в форме философско-исторического трактата «Воспитание человеческого рода» (1780) и философской драмы «Натан Мудрый» (1779).

«Воспитание человеческого рода» представляет собою историю религиозного морального сознания человечества в аллегорической форме божественного воспитания. Бог как воспитатель рода человеческого постепенно раскрывает человеку все более высокие ступени истины по мере роста и развития человеческого разума. Ветхий завет является первой ступенью, соответствующей младенчеству человеческого рода, когда добродетель внушается человеку страхом наказания и обещанием земной награды. В Новом завете, соответствующем юности человечества, освобожденное моральное сознание направляется «более благородными и высокими мотивами» — верой в бессмертие в ином мире как награду за моральную доблесть. Высшая ступень — религия будущего, «новое, вечное Евангелие» возмужавшего рода человеческого, будет следовать добродетели «ради нее самой»: это религия разума и добродетели, бескорыстная и свободная, не нуждающаяся ни в откровении, ни в награде за гробом.

Пользуясь богословской аллегорией «божественного воспитания» человечества, Лессинг, в сущности, рассмат-

ривает религию и мораль как результат исторической эволюции человеческого разума. По его словам, «откровение» и «воспитание» дают человечеству только то, чего человеческий разум может достигнуть в процессе своего самостоятельного развития. При этом собственно религиозные формы сознания характерны лишь для младенчества и юности человечества: на высшей ступени возмужавший разум, в сущности, уже не нуждается в религии.

В «Натане Мудром» Лессинг раскрывает другую сторону своего мировоззрения: религия в ее исторических проявлениях подвергается критической переоценке как моральная основа общественного поведения. В центре философской драмы стоит заимствованная из «Декамерона» Боккаччо старинная притча о трех кольцах, которую мудрый еврей Натан, центральная фигура драмы, рассказывает своему повелителю, султану Саладину. Согласно притче, три кольца, унаследованные от отца, означают три религии — еврейскую, христианскую и мусульманскую, спорящие об истинности своего откровения. Каждый народ верит в свое наследие и в закон, данный ему от бога, говорит у Боккаччо еврей Мельхиседек. Но Лессинг вводит в рассказ Боккаччо существенное дополнение: подлинное кольцо давало не только право первородства, оно имело свойство делать человека любимым другими. Поэтому пусть каждый из сыновей, — так поучает судья, к которому они обратились за разрешением своего спора, — покажет силу своего кольца, соревнуясь с братьями «в мягкосердечии, терпимости, добрых делах и преданности богу». Сюжет драмы раскрывает эту идею в конкретном развитии.

Место действия пьесы — Иерусалим времен крестовых походов, где сталкиваются представители всех трех религий. Брат султана Саладина Ассад долго жил на Западе, женился на принцессе из императорского дома Гогенштауфенов, потом вернулся на Восток, где жена его вскоре умерла, а сам он погиб в бою. На Западе воспитывается его сын, рыцарь-тамплиер Курт, который участвует в крестовом походе и попадает в плен к Саладину. Пораженный сходством христианского рыцаря с любимым братом, султан дарует пленнику жизнь и свободу. Маленькая дочка Ассада была подкинута своей кормилицей, христианкой Дайей, в дом богатого еврея, семья которого погибла во время погрома. Натан принимает христианскую девочку как ниспосланное ему богом утешение и воспитывает ее как свою дочь, под именем Рехи, в добродетели и

вере в бога, но вне конфессиональных различий. Завязкой сюжетной интриги является любовь Курта и Рехи, которую рыцарь в отсутствие Натана спас из его горящего дома. Нетерпимый Курт воспитан в ненависти к евреям и потому готов оттолкнуть полюбившую его девушку. Натан, знающий о родстве тамплиера и Рехи, пытается осторожно воспрепятствовать их любви. Когда же Дайя сообщает рыцарю о том, что спасенная им девушка по происхождению христианка, он решает с помощью иерусалимского патриарха добиться ее освобождения. Патриарх требует от султана выдачи Рехи и наказания еврея, совратившего христианскую девушку в свою веру. Саладин призывает Натана к своему престолу и, желая испытать его прославленную мудрость, предлагает ему вопрос о достоинстве трех вер. В дальнейшем столкновение между фанатичным и жестоким патриархом и мудрым и терпимым Натаном заканчивается моральной победой последнего, раскрывается тайна происхождения брата и сестры, рыцарь Курт должен отказаться от своих предрассудков, и вся разноплеменная и разноязычная семья Саладина, наполовину мусульманская и наполовину христианская, объединяется на основе благородной и разумной человечности, проповедуемой евреем Натаном.

Таким образом, в самом сюжете драмы, как и в притче о трех кольцах, Лессинг в художественной форме воплотил просветительскую идею гуманности и братства человечества, поднимающуюся над национальными, расовыми и религиозными противоположностями, торжество общечеловеческой морали и разума над фанатизмом и предрассудками. Эта передовая просветительская идеология сближает драму Лессинга с философскими трагедиями Вольтера, идейная тенденция которых подчеркнута в самом заглавии — «Магомет, или Фанатизм» (1741), «Гебры, или Веротерпимость» (1769), а по сюжету — в особенности с «Заирой» (1732), где образ мудрого и справедливого восточного властителя также противопоставлен фанатизму и нетерпимости христианских рыцарей-крестоносцев. В литературе эпохи Просвещения «природный» разум и гуманность восточного человека неоднократно служили критической меркой для фанатизма и предрассудков христианской цивилизации. Непосредственным источником для Лессинга послужила «История Саладина» французского автора Марена (1758), в которой мусульманский государь изображается как благородный и просвещенный правитель, а крестоносцы — как нетерпимые фанатики и грубые варвары;

среди этих последних особенно выделяется иерусалимский патриарх Ираклий, как воплощение всех отрицательных свойств христианского духовенства. Знаменательно, что Лессинг пошел еще дальше своих предшественников, сделав носителем гуманной просветительской идеологии своей пьесы мудрого еврея Натана, представителя народа, гонимого и презираемого в феодальной Европе, в особенности именно в Германии. Немецкие фашисты не могли простить Лессингу создание благородного образа Натана, видя в этом проявление его «юдофильства».

Свободная композиция «Натана Мудрого» подчеркнута Лессингом в подзаголовке пьесы — «драматическая поэма». Обращение к стихотворной форме, белый стих драм Шекспира, соответствуют задачам поэтической идеализации, высокому и обобщенному поэтическому стилю. Своей стихотворной драмой Лессинг первый намечает путь, по которому будут следовать в период веймарского классицизма Гете и Шиллер.

Как литературный критик и драматург Лессинг явился теоретическим основоположником и создателем немецкого национального театра нового времени. Еще значительнее его роль как передового буржуазного просветителя, революционного идеолога восходящего общественного класса — не только в вопросах искусства, но также в области политической и философской идеологии. Само искусство Лессинга служило прежде всего задачам этой идеологической борьбы.

Судьба наследия Лессинга в Германии отражает общее развитие немецкой буржуазной идеологии. Франц Меринг в книге «Легенда о Лессинге», представляющей первый опыт в области марксистского литературоведения, показал, какими приемами немецкая буржуазная критика второй половины XIX века пыталась приспособить творчество великого просветителя к уровню реакционной и шовинистической буржуазной идеологии. Напротив, передовая критика буржуазно-демократического и социалистического направления видела в Лессинге предшественника своей революционной идеологии. Об этом свидетельствует в особенности замечательная книга о Лессинге Н. Г. Чернышевского (1859).

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГЕРДЕРА

1

Значение Гердера для развития европейской исторической, в частности — историко-литературной, мысли XIX века до сих пор оценено недостаточно. Уже современники, под односторонним впечатлением полемики старика Гердера с ведущими течениями современной ему литературы и философии, с классицизмом Гете и Шиллера, с Кантом и молодыми романтиками, стали забывать об огромной роли самого Гердера в зарождении и развитии этих течений. Плохую услугу Гердеру оказали и редакторы его посмертного собрания сочинений (1805), которые, желая по-своему «реабилитировать» покойного, подвергли сглаживающей литературной обработке его наиболее яркие, в идейном отношении нередко революционные, высказывания. Точно так же новейшая буржуазная критика (в особенности немецкая) охотно выискивала в идейном наследии Гердера по преимуществу его реакционные элементы. С этой точки зрения Гердера изображали прежде всего как иррационалиста, врага Просвещения XVIII века и критика культуры; в его указаниях на противоречия буржуазного прогресса усматривали отрицание исторического прогресса вообще и в его признании индивидуального своеобразия национальных культур — предвосхищение реакционных теорий о самостоятельности развития своеобразных и замкнутых культурных миров. Подобно «легенде о Лессинге», разоблаченной Мерингом, эта легенда о Гердере должна быть отвергнута, как фальсификация исторического образа великого немецкого гуманиста и демократа, который при всех противоречиях своего исторического мировоззрения остается воспитанником передовой европейской

буржуазно-демократической мысли кануна французской революции.

По сравнению с философией буржуазного Просвещения существенно новым в историческом мировоззрении Гердера было понимание исторического и национального своеобразия «времен и народов». Национальной культурой данного народа, в свою очередь, обусловлены его язык, искусство и поэзия как выражение его сознания и национального характера. Поэтому для искусства и поэзии не существует единого идеала прекрасного, обязательного для всех времен и народов (как это полагала рационалистическая эстетика классицизма XVII—XVIII веков), но множество исторически обусловленных типов художественного совершенства. Исторический универсализм Гердера отрицает существование «классических» народов как единственных носителей культуры и искусства. Античным («классическим») литературам Гердер противопоставлял поэзию Востока, рыцарского средневековья, народов «севера» (кельтов, германцев), славян и прибалтийских народов, наконец, за пределами европейской культуры, — песни первобытных, «диких» народов: американских индейцев, гренландских эскимосов и т. п.

В то же время искусство не является для Гердера привилегией «образованных», иными словами — господствующих, классов современного европейского общества. В своих высших достижениях подлинно национальное искусство всегда является народным, то есть выражением мыслей и чувств всего народа. Открытие Гердером «народной поэзии» связано с его критикой современной ему рассудочной цивилизации классового общества и искусства господствующих классов в его сословной ограниченности. Следуя в этом вопросе за Руссо, Гердер ищет непосредственного выражения «природы» и подлинного «чувства» в остатках первобытной культуры и в творчестве патриархальных народных масс, не тронутых разлагающим влиянием современной цивилизации. Этим он положил начало включению фольклорного и этнографического материала в историю литературы.

В основе этих новых идей Гердера лежит широкий третьесословный демократизм передового мыслителя периода буржуазного Просвещения, выступающего в качестве защитника и идеолога угнетенных народных масс. Современная немецкая демократическая критика справедливо

указала на политический радикализм Гердера и на его демократические социальные симпатии. Профессор Вольфганг Штейнитц называет Гердера «самым сознательным и ярким представителем демократических и национальных интересов немецкого бюргерства конца XVIII века»¹. Выходец из социальных низов этого бюргерства, из широких масс трудового народа, Гердер на всю жизнь сохранил ненависть к феодальному абсолютизму, к личному режиму «просвещенных» и непросвещенных повелителей немецкого народа, от которых так часто страдало его чувство независимости и человеческое достоинство, к социальным привилегиям и претензиям высшего класса и к его верхушечной цивилизации, воспитанной на подражании иноземным образцам, французской придворной и дворянской литературе. Он осуждал завоевательную политику европейских государей и остро ненавидел казарменный военный режим прусского государства. Будучи сам по рождению пруссаком, он разделял со многими передовыми умами Германии (Лессингом, Винкельманом, Клопштоком) критическое отношение к военной славе «великого Фридриха» и записал в своем путевом дневнике 1769 года: «Земли короля прусского не будут счастливы, пока они не будут разделены по-братски».

«Философ и плебей, вступите в союз, чтобы быть полезными», — писал молодой Гердер в 1765 году, намечая этими словами будущую программу своей собственной деятельности.

Именно этой демократической идеологией Гердера объясняются его глубокие симпатии к «простому», то есть трудовому, народу, а также к угнетенным нациям, к славянским и балтийским народам, с которыми он ближе познакомился в годы своего пасторства в Риге (1764—1769), к «дикарям» как объекту эксплуатации «цивилизованных» европейцев, и его убеждение, что поэзия — общечеловеческий дар, который принадлежит всем классам общества, а не только образованным его верхам, и всем народам, большим и малым, «диким» и цивилизованным.

Однако в то же время этот природный общечеловеческий дар может, по мнению Гердера, развиваться только в благоприятных социально-политических условиях. «Работа подавляет душу, — пишет Гердер, — жажда наживы отравляет вкус; голод и нужда повергают в прах и топчут все, что было в человеке благородного». «Свобода и человечность — вот тот небесный эфир, в котором вырастает

прекрасное и доброе и без которого оно разрушается и погибает». В рассуждении «О причинах упадка хорошего вкуса у народов, у которых он прежде расцветал» (1775) Гердер доказывает эту мысль на примере поэзии древних греков и римлян, итальянского Ренессанса и Франции времен Людовика XIV. Подлинную поэзию создает свобода, а не покровительство знатных. «Придворная поэзия» способна только «прикрывать оковы гирляндами из поэтических цветов». «Никакой Тиртей не последует за нашими братьями, которых продали в солдаты и отправили в Америку, и никакой Гомер не воспоет этот печальный поход. Если религия, народ, отечество угнетены и сами понятия эти стали туманными, то и арфа поэта может звучать только туманно и приглушенно».

Круг литературных симпатий и интересов Гердера необычайно широк — он охватывает, по крайней мере по замыслу, всю мировую литературу, развитие которой представляется ему теснейшим образом связанным с общим, единым процессом мировой истории. Исключительности априорных эстетических оценок явлений искусства и поэзии он противопоставляет широкое историко-сравнительное изучение их генезиса и развития. По справедливому замечанию А. Н. Пыпина, «именно Гердер положил первые основания по построению всеобщей истории сравнительной литературы и исследованию поэзии во всех ее формах и судьбах»².

2

Иоганн-Готфрид Гердер (1744—1803) родился в Восточной Пруссии, в местечке Морунген, насчитывавшем в то время до тысячи восьмисот жителей, в семье бедного причетника лютеранской церкви, одновременно звонаря, певчего и сельского учителя. Детство и юность Гердера прошли в обстановке бедности и лишений: с трудом ему удалось получить образование, зарабатывая средства на пропитание и учение мелкими услугами в доме своего наставника. Благодаря случайной помощи военного хирурга квартировавшего в Морунгене русского полка, который обратил внимание на талантливого юношу, Гердеру удалось попасть в Кенигсберг, получить должность надзирателя в школе и одновременно поступить на богословский факультет университета. Изучение богословия и пасторская

служба были в то время единственной интеллигентной профессией, доступной в Германии для выходца из бедной мещанской семьи. Гердер впоследствии нередко страдал от противоречия между своей профессией и складом своего мировоззрения и идейных интересов. Его отношение к религии в разное время жизни колебалось между гуманистическим свободомыслием историка и поэтической «религией сердца» и неизменно находилось в конфликте с протестантской ортодоксией и официальным положением Гердера как служителя культа. В своей профессии Гердер больше всего ценил возможность проповедовать и воспитывать свою паству, в особенности школьную молодежь: это был один из немногих видов практической деятельности, который был открыт для бюргера в Германии того времени. Его церковные проповеди, которые позднее, в Веймаре, так восхитили Шиллера своей простотой и человечностью, казались этому последнему «практической философией, примененной к частностям жизни бюргера, которую можно было бы ждать с таким же основанием в мусульманской мечети, как в христианской церкви». Тем не менее известный внешний налет богословской фразеологии, подсказанный профессиональными навыками, наличествует у Гердера, в особенности в его поздних сочинениях.

Обучаясь на богословском факультете, Гердер уже в Кенигсберге интересуется преимущественно философией и литературой. Его мировоззрение складывается в эту пору под влиянием университетских лекций Канта, чтения Руссо и личной дружбы с философом-пиетистом Гаманном (о Гаманне см. ниже, стр. 290).

Гердер познакомился с Кантом в то время, когда молодой кенигсбергский магистр еще не был создателем законченной философской системы. В 60-х годах Кант находился под сильным влиянием английского эмпиризма, в частности — скептической философии Юма. Лекции Канта и личное общение с ним заронили в юноше Гердере скептическое отношение к господствовавшему в Германии догматическому рационализму школы Лейбница и Вольфа и этим дали толчок его самостоятельному философскому развитию. В области эстетики Кант в то время также придерживался идей английского эмпиризма, рассматривавшего проблемы искусства на основе психологии художественного восприятия, — точка зрения, к которой примыкает позднее и молодой Гердер. Кант был ученым с энциклопедическими знаниями и интересами, охватывавшими,

помимо философии, различные области естественных наук, географию, психологию, антропологию и эстетику. В области естественных наук он прославился в особенности своей «Всеобщей естественной историей и теорией неба» (1755), в которой развитие солнечной системы объясняется на основе закона всемирного тяготения (так называемая «теория Канта — Лапласа»). «Дайте мне материю, и я покажу вам, как из нее должен возникнуть мир», — писал молодой ученый в этом сочинении. Кант увлекался английской литературой и Руссо, на которого неоднократно ссылался в своих сочинениях. Его лекции были свободны от школьного педантизма и геллертерства, отличались остроумием и живостью, и даже в специальных философских сочинениях того времени он подражал изящной манере английских эссеистов. «С тем же настроением ума, — писал впоследствии Гердер, — с каким он рассматривал произведения Лейбница, Вольфа, Баумгартена, Крузиуса, Юма и изучал естественные законы по Кеплеру, по Ньютону и по другим сочинениям о физике, он относился к появлявшимся в то время произведениям Руссо, к его «Эмилю» и «Элоизе», как и ко всем открытиям в сфере естественных наук; он оценивал эти труды по достоинству, но постоянно возвращался к беспристрастному изучению природы и к нравственным достоинствам человека. История человечества и различных народов, естественная история, изучение природы, математика и собственный опыт были теми источниками, из которых он черпал воодушевление для своих лекций и для своей беседы...» В путевом дневнике 1769 года Гердер мечтает о «живом преподавании» естественных наук и философии, которое строилось бы «из результата всех опытных знаний»; такое преподавание «было бы в духе Канта: это были бы божественные лекции».

Канту обязан Гердер знакомством с сочинениями Руссо, оказавшими на его развитие решающее влияние. Руссоизм как общеевропейское умственное движение был связан с кризисом идеологии буржуазного Просвещения накануне первой французской революции. Французская революция раскрыла в классической форме противоречия нового, буржуазного общества. Она показала, что царство разума, возведенное великими просветителями XVIII века, на самом деле является царством собственнического эгоизма и капиталистической эксплуатации, и тем самым вызвала реакцию против просветительской идеологии, выра-

жением которой явился романтизм начала XIX века. Но эта реакция подготовлялась уже в годы, непосредственно предшествовавшие французской революции, в недрах самого просветительского движения. В передовых странах Западной Европы еще до наступления революционного кризиса во Франции противоречия буржуазного общества выступают достаточно отчетливо. Просветительский оптимизм разума уже поколеблен, идеи буржуазного прогресса вызывают недоверие широких демократических масс, которым этот прогресс угрожает новыми, более тяжелыми формами эксплуатации. Родиной этих «предромантических» течений со второй трети XVIII века является Англия — страна, уже проделавшая в XVII веке буржуазную революцию. Во Франции в середине XVIII века с революционной критикой буржуазной цивилизации выступает Руссо: его обращенная в прошлое утопия блаженного первобытного («природного») состояния человечества соединяет разоблачение классового общества, основанного на собственности и на порабощении человека человеком, с сентиментальной идеализацией патриархальной простоты нравов и культурной отсталости, «природы» и «чувства» в противоположность разуму и рассудочной цивилизации. В отличие от предреволюционной Франции, в Германии, еще не созревшей в XVIII веке для буржуазной революции, при отсутствии предпосылок для широкого общественного движения третьего сословия политически революционные элементы учения Руссо отступают на задний план. Немецкие руссоисты периода «бури и натиска» следуют за Руссо в его критике противоречий буржуазной цивилизации, но вместе с тем и в идеализации патриархального общества, «простого народа», в сентиментальном «народничестве», в общем противопоставлении природы и непосредственного чувства культуре и разуму. Молодой Гердер прошел через период руссоизма, который помог оформлению его демократических симпатий, направив его интерес на изучение первобытной культуры и народного творчества. Следуя Руссо, Гердер в области литературы выступает с критикой книжной словесности «образованного общества» как продукта верхушечной цивилизации, оторванной от широких народных масс, и с программой обновления немецкой национальной литературы путем обращения к ее народным истокам. Вместе с тем, подобно другим немецким руссоистам, Гердер соединял с этими передовыми демократическими идеями и симпатиями некоторые черты

иррационализма и «культурного пессимизма», которые особенно ярко выступают в первый период его деятельности, когда он является ведущим идеологом литературы «бури и натиска». Однако эти элементы мировоззрения молодого Гердера и его соратников не дают права рассматривать его учение только как реакцию против Просвещения, как это широко принято в буржуазном литературоведении. Философия Гердера, как и литература «бури и натиска», представляет немецкий вариант предреволюционной третьесословной идеологии, укладывающийся в рамки буржуазного Просвещения как общеевропейского движения, и, несмотря на некоторые черты иррационализма, характерные для мелкобуржуазного развития Германии XVIII века, проникнута в целом критическим духом эпохи Просвещения, его революционным гуманизмом и антифеодальными тенденциями.

По окончании Кенигсбергского университета Гердер с 1764 до 1769 года был пастором и учителем в Риге. Рига в то время только недавно присоединена была к русскому государству и еще сохраняла, как старый ганзейский город, остатки своего «республиканского» самоуправления. Гердер вошел здесь в круг образованного и политически независимого немецкого бюргерства, положение которого отличалось в выгодную сторону от приниженности бюргера в немецких феодальных княжествах. Вместе с тем он был сочувственным зрителем тяжелого положения местного латышского и эстонского населения Прибалтики, закрепощенных немецкими помещиками крестьянских масс. Со службой в Риге связано было и знакомство Гердера с Россией, живой интерес к ее истории, в частности — к личности Петра I, который навсегда остался для него примером монарха-«просветителя». В Риге впервые развернулся его необыкновенный талант проповедника, воспитателя молодежи, учителя жизни, каким он неоднократно выступал впоследствии и в личном общении и в литературе. Здесь же были напечатаны и его первые литературные работы («Фрагменты о новой немецкой литературе» — 1767—1768, «Критические леса» — 1769), которыми он сразу заслужил широкую известность, как самостоятельный продолжатель Лессинга, критически пересматривающий наследие передовой литературной мысли немецкого Просвещения.

Неудовлетворенность своим служебным положением и религиозные сомнения заставляют Гердера бросить

Ригу и отправиться в путешествие за границу. Дневник его морского путешествия из Риги в Нант (1769) ярко рисует духовный облик молодого «штюрмера», его первый выход в жизнь. За ним — долгие годы кабинетного существования, пасторской и учительской лямки; он чувствует преждевременную усталость от груза ненужного, отвлеченного знания и мечтает о жизненном опыте, об эмпирических знаниях, о практической деятельности. Ему тяжело, что он растратил даром столько лет «своей человеческой жизни». «Я мог бы насладиться жизнью, приобрести основательные, реальные знания, научился бы применять на деле то, что изучил. Я не превратился бы в чернильницу для ученой писанины, не стал бы словарем наук и искусств, которых не видал и не понимаю; я не был бы набитым книгами и бумагами шкафом, которому место разве что в кабинете ученого...» «Когда же я наконец сумею истребить в себе все, чему учился, чтобы самому находить все, о чем я думаю, что изучаю, во что верю!» Эти записи юношеского дневника Гердера справедливо сопоставляли с первым монологом «Фауста» Гете, который возник в 1773—1775 годах из тех же предпосылок чувства жизни и мировоззрения «бурного гения» и, может быть, не без влияния постоянных бесед между Гердером и его учеником³.

Характерны мечты молодого Гердера о практической деятельности. Он видит себя реформатором Лифляндии, «вторым Цвингли, Кальвином, Лютером», который «уничтожает варварство, борется с невежеством, распространяет свободу и культуру». «Благородный юноша! И это все дремлет в душе твоей, но неосуществленным и заглушим! Узость твоего воспитания, рабство твоей родины, мелочность интересов века, непостоянство жизненного пути — все это ограничило и принизило тебя так, что ты не узнаешь самого себя». Из провинциальной узости немецких отношений он стремится к более широкому полю культурно-просветительной деятельности в России, которую после пяти лет, проведенных в Риге, он рассматривает как свою вторую родину. Обошленный «просветительными» планами Екатерины II, он мечтает написать и посвятить ей книгу «Об истинной культуре народа, и в особенности России».

Впечатления морского путешествия, «у мачты корабля, среди безбрежного океана», открывают перед Гердером перспективу философско-исторических обобщений, касающихся своеобразия народов и культур. Греция

представляется ему приморской колонией: поэтому она не могла иметь такую же «мифологию», как египтяне или арабы «среди песчаных пустынь». Орфея и «Одиссею» надо читать среди моря. Могила короля Олафа у скалистых берегов Швеции, «окутанная туманами и облаками», «омываемая волнами», вызывает в его воображении картину «сумрака и волшебства его эпохи». «Отсюда некогда выходили в море готы, морские разбойники, викинги и норманны! Здесь раздавались песни скальдов, здесь они творили чудеса! Здесь сражались Лодброки и Скилле! Это были совсем иные времена! Здесь, в этих сумрачных, унылых краях, я буду читать их песни и слышать их, словно сам я на море; здесь я прочувствую их глубже, чем Нерон свою «Героиду» во время пожара Рима...»

С этими поэтическими картинами первобытной культуры резко контрастируют страницы дневника, посвященные современной Франции, непосредственной цели путешествия молодого Гердера. Франция представляется немецкому критику как страна дряхлеющей верхушечной цивилизации, живущая «на развалинах прошлого». Век Людовика XIV миновал, прошло время Монтескье, Вольтера и Руссо, теперь наступило царство эпигонов, «энциклопедий», «словарей», «песенок и комедий». Французская культура и литература живут «общественными условностями», в них царит монархический дух и придворный тон. Поверхностная галантность и «холодный здравый смысл» заменяют непосредственное чувство, вместо «гения» всюду царит хороший «вкус». «Истинный смех так же вымер во французской комедии, как истинная страсть (аффект) — в их трагедии». «Я прослушал целые пьесы, в которых не было ни одного нечленораздельного возгласа природы и страсти, звучащего искренно».

Эта резкая критика, напоминающая пламенные обвинения Руссо, направленные против дворянско-буржуазной цивилизации старой Франции, подсказана Гердеру не столько национальным антагонизмом, сколько демократическими симпатиями и антипатиями молодой немецкой литературы. Великие французские просветители XVIII века, Монтескье, Вольтер, в особенности Дидро и Руссо, оказали, несмотря на эту полемику, решающее влияние на мировоззрение немецкого критика. В Париже он познакомился с Дидро, которого он называет «лучшим философом Франции». С сочувствием он отмечает его опыты в области реформы драмы и в дневнике объявляет себя его по-

следователем. «Наступит ли время, когда разрушат монастыри и амвоны и очистят театр, чтобы создать в нем подлинную иллюзию, чтобы можно было отличить благопристойную комедию от всякой иной?..» «О, если б я мог хоть чем-нибудь содействовать этому! По крайней мере я хотел бы поддержать голос Дидро!» Однако общий итог впечатлений Гердера от пребывания во Франции остается неблагоприятным, как о том свидетельствуют письма к немецким друзьям: «Все, что составляет вкус и роскошь в искусствах и учреждениях, сосредоточено в Париже; но так как вкус есть только самое поверхностное понятие о красоте, а роскошь — только призрак красоты, нередко восполняющий ее отсутствие, то Франция никак не может вполне меня удовлетворить, и она мне поистине надоела».

Позднейшие высказывания Гердера о Франции, в особенности о французской литературе, остаются неизменными вплоть до революции, которая впервые одушевила его глубокими симпатиями к французскому народу. До тех пор он заявлял неоднократно, что «в настоящее время ни одна страна не бедна так поэзией, как Франция». «Французские поэты — подражатели, сочинители слов и фраз, и Парнас, который их венчает, — это интрига. Какой узкий Парнас!» «Их поэзия — столичная или городская дама: народ имеет другой дух, наслаждается и утешается другими песнями, чем те, которые фабрикуются в новейших bureaux d'esprit *. Он все еще живет, по крайней мере в южных провинциях, на лоне благодетельной природы, с песнями, плясками и весельем своих предков».

Отстаивая национальную самобытность немецкой литературы и культуры Гердер неоднократно с ожесточением выступал против галломании, против «французского воспитания» немецкого дворянства, которое «разобщило в Германии отдельные сословия и классы нации», против презрения к родному языку и литературе, которое превратило немецкий язык в «язык для прислуги».

Из Франции Гердер мечтал отправиться в Англию и Данию, мечтал и о поездке в Португалию, Испанию и Италию, но недостаток средств заставил его в том же году через Голландию и Бельгию вернуться в Германию. Здесь, чтобы осуществить свой план заграничного путешествия, он принял предложение эйтинского двора сопровождать наследного принца в качестве воспитателя. Но

* Кабинетах остроумия (франц.).

уже в дороге Гердер вынужден был расстаться с принципом: его независимый характер мало подходил для придворной должности.

В конце 1770 года, находясь в Страсбурге, Гердер случайно познакомился с молодым Гете, тогда студентом Страсбургского университета, который вскоре сделался его пламенным учеником и последователем. Гердер был на пять лет старше Гете и имел уже вполне сложившееся мировоззрение и литературные взгляды. Новые идеи, всецело владевшие его сознанием, он проповедовал с вдохновением, настойчивостью и авторитетом, подвергая беспощадной критике старомодные вкусы своего ученика и высмеивая его авторское самомнение. Гете целиком подчинился обаянию этой проповеди. Гердер посвящает молодого Гете в круг идей и переживаний новой литературной эпохи. Он проповедует ему учение Руссо о природе и чувстве, его критику сословной цивилизации, противопоставляя рассудочному интеллектуализму отвлеченного мышления непосредственное, напряженное, страстное чувство, полноту переживания целостной личности. Он учит его, что истинная поэзия есть выражение непосредственного чувства, что оригинальный поэт не должен подчиняться правилам, и на место книжной словесности образованного общества выдвигает народную поэзию, подлинную и близкую природе во всех ее многообразных исторических проявлениях. Под влиянием Гердера Гете изучает Шекспира, переводит песни Оссиана, учится по-новому понимать Гомера и Библию как произведения патриархального народного творчества, собирает и записывает народные песни. По словам Гете, Гердер первый научил его понимать, что «поэзия вообще есть дар, свойственный всему миру и всем народам, а не частная наследственная собственность некоторых тонких и образованных людей» («Поэзия и правда», кн. X). Несомненно, что идейная близость с Гердером заложила основу мировоззрения молодого Гете и надолго определила общее направление его литературного творчества.

Манифестом нового литературного направления, возглавляемого Гердером и молодым Гете, явился изданный Гердером сборник статей «О немецком характере и искусстве» («Von deutscher Art und Kunst», 1773), посвященный вопросам немецкой национальной культуры и литературы. Здесь были напечатаны статьи Гердера о Шекспире и о народных песнях, статья Гете «О немецком зодчестве»,

написанная под влиянием Гердера, и историческая статья Юстуса Мёзера, знатока средневековой немецкой истории и поклонника старой немецкой народной культуры.

Гердер в это время (1771—1776) служил придворным пастором в Бюккебурге, резиденции князя Шаумбург-Липпе, правителя одного из самых незначительных карликовых княжеств феодальной Германии. Он тяготился жизнью в этом крошечном городке, умственным одиночеством, зависимостью от патриархального деспотизма «просвещенного» монарха, который нанял его на службу и дал ему кусок хлеба, чтобы украсить свой двор одним из корифеев немецкой литературы, но сам интересовался только военными упражнениями своей карикатурной маленькой армии. Материальная нужда и невозможность в тогдашних немецких условиях жить на литературный заработок заставили его, как в те же годы Лессинга и Гете, пожертвовать своей независимостью. Он был уже несколько лет обручен с Каролиной Флаксланд, сентиментальной девушкой, литературно образованной, его восторженной поклонницей, с которой он познакомился в Дармштадте и которая стала теперь его женой (1773). Переписка с Каролиной лучше всего отражает душевный мир Гердера, его недовольство собой и окружающим, усиление религиозных настроений, отразившееся на его сочинениях бюккебургского периода, и всю сентиментальную атмосферу эпохи⁴. После смерти Гердера Каролина явилась редактором собрания его сочинений и автором его первой, богато документированной письмами и несколько иконописной биографии⁵.

Гердеру удалось покинуть Бюккебург только благодаря содействию Гете, который вскоре после своего переезда в Веймар сумел, преодолев решительное сопротивление всего веймарского духовенства, исполненного недоверия к «свободомыслящему пастору», добиться приглашения своего учителя на должность суперинтенданта (главы церковного ведомства) маленького герцогства. До конца своей жизни Гердер оставался в Веймаре на этой должности, хотя временами испытывал и здесь острое недовольство своим положением и несколько раз предпринимал неудачные попытки переменить его на светскую должность — профессора в одном из многочисленных маленьких немецких университетов.

В 80-х годах Гердер опять сближается с Гете и, как он, отходит от крайностей мятежного индивидуализма

«бури и натиска». Вместе с Гете он изучает и сочувственно комментирует Спинозу⁶. Отражением этих бесед является философский диалог Гердера «Бог!» (1787). Пантеистический материализм Спинозы служит основой для учения о тождестве бытия (как высшего понятия философии Гердера) и бога. Гердер хочет следовать «путями Спинозы», «исследуя законы самой природы и не заботясь о частных целях божества». Природа как одушевленная материя представляется ему царством активно действующих сил. История человечества является закономерным продолжением развития природы. «Бог, которого я ищу в истории, — пишет Гердер, — должен быть тем же, что и в природе: ибо человек — лишь часть целого, с которым его история так же тесно связана, как гусеница связана с коконом, в котором она живет. И в ней должны действовать те же природные законы, заложенные в существе вещей».

Подобно Гете, Гердер в это время углубляется в изучение естественных наук, и его завершающие исторические труды объединяют природу и человеческое общество единой идеей развития. С другой стороны, Гердер выдвигает столь существенную для веймарского классицизма идею воспитания человеческой личности в духе гуманизма, ориентированного на наследие античности, и Гете, изобразивший своего старого учителя в поэме «Таинства» (1785) в образе мудрого наставника Гумануса, сочувственно принимает его мысли, изложенные в завершающем философском обзоре развития природы и человеческого общества («Идеи о философии истории человечества», 1784—1791). Гете писал в это время Гердеру из Италии: «Что бы я ни получил от тебя и где бы ни получил, я всегда буду доволен; мы сходимся в наших воззрениях так близко, как только возможно при сохранении нашей обоюдной независимости, а всего ближе мы сходимся в главных пунктах» (17 мая 1787 года).

Однако вскоре после возвращения Гете из Италии (1788) начинаются идейные расхождения, усугубленные сложными личными отношениями. Демократические симпатии Гердера, еще раз ярко проявившиеся в его сочувственном отношении к французской революции, подают повод для резких разногласий. С особой враждебностью Гердер относится к абстрактному интеллектуализму философии своего старого учителя Канта, сложившейся в это время в самостоятельную и законченную систему («Критика чистого разума», 1781), в особенности — к его эсте-

тике («Критика способности суждения», 1791); против Канта направлены последние философские сочинения Гердера — «Метакритика» (1799) и «Каллигона» (1800), в которых его полемика достигает исключительной резкости. Отсюда отрицательное отношение Гердера и к кантианской эстетике Шиллера с ее тенденцией противопоставления искусства действительности. Хотя Гете и не разделял кантианских увлечений Шиллера и в этом смысле стоял ближе к своему учителю, однако дружба и сотрудничество Гете и Шиллера явились новой причиной для расхождения Гердера с Гете.

В то же время, в соответствии со своим историческим универсализмом, Гердер не признавал исключительности классицистического направления, все более укреплявшегося в Веймаре. Столкновение с Шиллером по поводу статьи «Идуна» (1796), в которой Гердер рекомендовал немецким поэтам пользоваться скандинавской мифологией, более близкой германским народам, чем мифология античная, послужило поводом для ухода Гердера из шиллеровского журнала «Оры», объединявшего веймарских классиков. В Гете-классике Гердер видит прежде всего мастера формы, безучастного к содержанию изображаемого и потому готового жертвовать моралью ради красоты. В борьбе с формалистическими тенденциями в эстетике веймарских классиков Гердер все более становится на точку зрения узкой морализации. В «Письмах для поощрения гуманности» он прямо нападает на Гете, обвиняя его в эстетическом аморализме. «Форма в эстетическом произведении — еще не все, — проповедует Гердер, — к тому же не следует навязывать народу чуждые ему формы». «Пощадите невинность нашей нации, если даже вы считаете ее глупой невинностью!» «Каждый народ имеет свой круг приличия, выраженный в его нравственных понятиях и чувствах, из которого его не должна вырывать никакая заимствованная у других народов вольность поведения». «Было бы очень не по-немецки, если бы слово «мораль» сделалось у нас предметом насмешки».

Эти литературные позиции старика Гердера оттолкнули от него и молодых романтиков, из которых братья Шлегели, воспитанные на Канте и Гете, были в то же время обязаны Гердеру историзмом своих взглядов и широкой универсальностью своих поэтических вкусов. Только в Жан-Поле Рихтере, сентиментальном демократе, Гердер еще раз находит ученика, связанного, как и он сам, с

литературными традициями «бури и натиска» и настроенного враждебно к классицизму Гете и Шиллера. Последние годы жизни Гердера в Веймаре были отравлены личными столкновениями с герцогом, от которого он находился в материальной зависимости, и систематической бессильной оппозицией против торжествующих принципов веймарского классицизма.

3

В своих первых статьях молодой Гердер выступает как ученик и продолжатель Лессинга. «Фрагменты о новой немецкой литературе» задуманы как продолжение и критический комментарий к «Литературным письмам» Лессинга, «Критические леса» начинаются разбором «Лаокоона» с полемическими поправками к эстетическим теориям его автора.

В «Лаокооне» Лессинг, следуя общей тенденции эстетики рационализма к разграничению задач искусств и поэтических жанров, поставил вопрос о границах живописи и поэзии. Сравнение известной статуи Лаокоона с рассказом на ту же тему в «Энеиде» Вергилия служит исходным моментом для решения этого вопроса, образцы античного искусства и поэзии — каноническими примерами, на которые ориентируются эстетическое суждение и оценка.

По определению Лессинга, живопись «действует в пространстве», то есть изображает предметы, сосуществующие в пространстве; поэзия, которая «действует с помощью членораздельных звуков», развивается во временной последовательности. Ссылаясь на примеры из Гомера (щит Ахилла, лук Пандара, скипетр Агамемнона и др.), Лессинг показывает, что в своем изображении предметов, в соответствии с необходимыми законами искусства, античные поэты превращают сосуществующее в пространстве в последовательное во времени (так, Гомер рассказывает об изготовлении щита или лука, в результате чего «картина» заменяется «своего рода историей предмета»). Книга Лессинга направлена против немецкой описательной поэзии середины XVIII века, Лессинг выступает против статических описаний, получивших широкое распространение в ранней немецкой бюргерской литературе этого времени, по существу выдвигая новый идеал активной поэзии, поэзии действия.

Уточняя основное определение Лессинга, Гердер указывает в первом «Леске», что отношение живописи к ее материалу (формам и краскам) иное, чем поэзии, в которой чувственный материал (звук) не является средством самостоятельного воздействия, а выступает лишь как носитель значения. Действие поэзии не ограничено длительностью или последовательностью звучания слов: оно основано на «силе», присущей словам, которая «хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу». Поэзия через смысл слов воздействует на «низшие душевные способности», то есть на чувство и воображение, особенно на последнее; благодаря «фантазии» мы воссоздаем поэтическое произведение как целое, как картину для нашего воображения. Эта важнейшая сторона поэзии, «действие на душу», «энергия», была упущена Лессингом. Между тем простая последовательность во времени («сукцессивность») без силы недостаточна, чтобы создать действие. Если же Гомер изображал щит Ахилла или выстрел Пандара как последовательность во времени, то это потому, что таков общий характер его эпического искусства, основанного на поступательном развитии действия. Из того, что Гомер изображает поступательное движение действия, заявляет Гердер, не следует, что поэзия всегда изображает только поступательное движение, как думал Лессинг. Гердер противопоставляет этому выводу Лессинга свою сравнительно-историческую точку зрения. Существуют античные поэты (Пиндар, Анакреон) с другим идеалом художественной красоты, чем Гомер, существуют также поэты эпические (Оссиан, Милтон, Клопшток), творчество которых отклоняется от этого идеала. Но и у самого Гомера целью поступательного развития всегда является сила, энергия, отнюдь не временная последовательность как таковая. Описание щита Ахилла или лука Пандара должно заставить нас почувствовать их «мощь»: мы должны «вздрогнуть», когда стрела Пандара попадет в цель.

Гердер различает два вида искусств: одни, подобно живописи, создают предметы (нем. *Werke*, ср. греч. *ergon* — «вещь»), другие, как поэзия, действуют с помощью «энергии» (греч. *energeia*). Поэзию он причисляет к «энергическим» (то есть динамическим) искусствам. «Действия, страсть, чувство! И я люблю их в стихах больше всего; и всего сильнее ненавижу мертвую, неподвижную описательность», — заявляет Гердер в связи с поставленной

Лессингом проблемой «описательной поэзии». Это требование чувственной насыщенности, динамики, «силы» или «энергии» в поэтическом произведении свидетельствует о преодолении Гердером эстетики рационализма и становится ведущим для литературы периода «бури и натиска».

Второй и третий сборники «Критических лесов» посвящены полемике, которую Гердер одновременно с Лессингом ведет против филолога-классика Клотца и его школы как против представителей антиисторической, формально-эстетизирующей интерпретации памятников античного искусства и поэзии. Клотцу как толкователю античности Гердер противопоставляет в дальнейшем историческую точку зрения Винкельмана.

Четвертый «Лесок», оставшийся ненапечатанным, возвращается к общим вопросам эстетики, уже поднятым в первом «Леске».

Художественный вкус, — так утверждает Гердер в полемике с господствующим в Германии эстетическим рационализмом, — это понятие историческое, которое не дано заранее в готовом и неизменном виде. Он развивается вместе с развитием человеческой души от первоначальной, бессознательной и инстинктивной жизни к сознанию и разуму. Различия вкуса зависят от различий человеческой психики, обусловленных различной географической и социальной средой. «Природа человеческая не вполне одинакова в различных частях света. Различно сплетение струн ощущения; различен мир предметов и звуков, которые пробуждают первые колебания той или иной еще спящей струны; различны силы, которые по-разному настраивают струны и как будто сохраняют навеки тот тон, на который они настроены». Ссылаться на одинаковый для всех людей «природный разум» (*sens commun*), говорит Гердер, при этом невозможно: он различен у гренландца и готтентота, у земледельца и ученого. Общественная среда и воспитание усугубляют эти различия. «Два человека, даже при одинаковых природных данных, становятся совершенно разными людьми, если один из них с юности приучил свое зрение к китайской красоте, а другой — к греческой, если один настроил свой слух на африканскую музыку, а другой — на итальянское благозвучие». Поэтому в искусстве существуют различные вкусы, которые зависят от времени, от обычаев, от народов. «Музыка сурового, воинственного народа. вдохновляющая энтузиазмом и безумием, зовущая в бой на смерть, рождающая дифирамбы и песни

Тиртеев, не похожа на мягкое сладострастие лидийских флейт, которые только вздыхают и воркуют, согревая душу грезами любви и вина...». «Греческий, готический, мавританский вкус в зодчестве и ваянии, в мифологии и поэзии» так же мало сходны между собой. Художественный вкус, говорит Гердер, — это «Протей, меняющий свой вид в различных частях света вместе с воздухом, который он вдыхает».

Гердер не отрицает общечеловеческого идеала прекрасного, но это не должен быть, по его мнению, узкий местный и национальный идеал, подсказанный «прирожденным или внушенным упрямством», «привязанностью к совершенствам своего прихода». Его идеал красоты универсален и должен охватить «все времена и все народы, все искусства и все различия вкусов». «Область вкуса, — заявляет Гердер, — так же бесконечна, как история человечества». Впоследствии Гердер попытается обосновать этот эстетический универсализм таким же универсальным пониманием человеческой истории; здесь он является эстетической предпосылкой для сравнительно-исторического рассмотрения искусства и литературы.

В построении эстетики Гердер следует в основном за английскими эмпириками-сенсуалистами. При этом он подходит к искусству генетически, выводя его из ощущений: живопись — из зрения, музыку — из слуха, ваяние («пластику») — из осязания. Последнее положение представляет оригинальную сторону концепции Гердера, которую он развил впоследствии в специальном трактате «Пластика» (1778), сохранившемся в нескольких черновых редакциях. Гердер полагает, что зрение дает только восприятие линий и красок на плоскости, тогда как представления о «телесном пространстве», объеме предметов даются осязанием. Поэтому все, что связано с красотой формы, тела, является представлением не зрительным, а осязательным и должно быть объяснено исходя из осязания. Гердер неоднократно говорит о зрении как о самом ясном, поверхностном и холодном чувстве. «Зрение — самое холодное и философское из чувств; оно видит предметы перед собой и всегда один рядом с другим». Слух и в особенности осязание гораздо глубже и непосредственнее соприкасаются с вещами. В «Пластике» Гердер заявляет: «Горе любовнику, который в безмятежном спокойствии издали взирает на свою возлюбленную, словно на плоскую поверхность картины, и довольствуется этим! Горе тому ваятелю Аполлона

или Геркулеса, который никогда не сжимал в объятиях стана, подобного Аполлону, никогда не чувствовал на ощупь, хотя бы во сне, грудь и спину Геркулеса». Скульптура греков, по словам Гердера, — это «классические творения их чувствующей руки, как их писания являются созданием тонко чувствующего человеческого вкуса». Это сенсуалистическое отношение к осязанию как эстетическому выражению наиболее непосредственного, чувственного, интуитивного восприятия действительности заимствовали у Гердера молодой Гете и «бурные гении». Гете пишет в 1771 году: «Зрение — самое холодное из чувств, оно дает только знание. Поэтому я утверждаю, что нежное сердце не может любить только то, что нравится зрению... Зрение — лишь подготовительная ступень для других чувств». Молодой Гете неоднократно сравнивает себя как поэта-творца с ваятелем, который физически ощущает творческую силу «в кончиках пальцев».

Понятие красоты, которое служило основанием для рационалистической эстетики, для Гердера не начало, а конец исследования: оно возникает в результате длительного и сложного исторического развития. История развития чувств должна служить руководящей нитью для истории развития искусств, а в этой последней отражается история человечества. Вопросы эти в незаконченной рукописи четвертого «Леска» остались неразработанными. Наиболее существенное значение имели мысли Гердера о происхождении музыки и ее первоначальной связи с поэзией и танцем: музыка происходит, по Гердеру, из первобытного языка, языка «певучего», служившего выражением сильных аффектов первобытного человека и сопровождавшегося мимикой и жестами, из которых, в свою очередь, развивается пляска как «видимая музыка», искусство жестов.

Этот круг вопросов первобытного языка и поэзии подробнее разработан Гердером в его «Фрагментах».

Более ранние по времени «Фрагменты о новой немецкой литературе» примыкают по своим темам к «Письмам о новой литературе» Лессинга и посвящены проблеме создания немецкой национальной литературы. Следуя за Гаманном, Гердер в первом сборнике начинает с проблем

языка, в которых он ищет ответа на вопрос о сущности и происхождении поэзии.

Язык, по Гердеру, не есть механическое орудие литературного творчества: это форма всякой человеческой мысли, определяющая в известном смысле самое ее содержание и в то же время определяемая им «Язык — это обширная область ставших видимыми мыслей». Границы человеческого мышления определяются языком: поэтому теория познания должна опираться на изучение языка, — указание, которое Гердер впоследствии выдвинет в «Метакритике», выступая против «Критики чистого разума» Канта. Национальные языки, слагающиеся «в соответствии с нравами и характером мышления народов», определяют своими особенностями своеобразие соответствующих национальных литератур, потому что «литература вырастает в языке, как и язык в литературе».

В развитии языка Гердер различает несколько этапов, которые он сравнивает с возрастами человеческой жизни. Однако более существенным, чем этот «роман о возрастах языка», как называет его сам автор, является принципиальное противопоставление двух основных ступеней языкового развития — языка первобытных и языка цивилизованных народов. Первый является выражением непосредственного чувства, аффектов страсти, радости, удивления, владевших душою первобытного человека. Это язык чувственно-конкретный, образный, певучий и ритмический, обычно сопровождаемый жестами, богатый восклицаниями, свободный и в своем синтаксическом построении, но еще бедный абстрактными понятиями. Таков до сих пор язык истинной поэзии: Гердер повторяет вслед за Гаманном, что поэзия древнее прозы: она возникла, когда еще не было писателей и книг. «Все народы дали блестящие образцы поэзии еще до того, как проза отделилась от нее, развилась и достигла совершенства».

Язык народов цивилизованных — это язык рассудка, прозы. Вместо красоты и богатства для него характерны логическая правильность, обилие отвлеченных понятий, строгое разграничение синонимов, большим числом которых всегда отличается язык первобытный и язык поэтический, правильный синтаксический строй, отражающий движение логической мысли. «Правильность языка уменьшает его богатство». Таким правильным, но бедным и однообразным, «книжным» языком является, по мнению Гердера, современный французский язык. «Его называют

языком рассудка», и он действительно является «красивым книжным языком, языком для чтения. Но для поэтического гения этот язык рассудка стал истинным проклятием». Таким образом, рассматривая язык чувства (поэзию) и язык разума (прозу) как две исторически закономерные стадии развития языка, Гердер тем не менее видит во второй стадии явление старческого упадка человеческой цивилизации. Поэтому молодая немецкая поэзия не должна брать пример с французской. Учение Гердера указывало немецкой поэзии путь от установившегося в философии немецкого рационализма понимания слова лишь как знака отвлеченного понятия к раскрытию и использованию эмоциональности и образности слова, на чем и будет строиться поэзия «бури и натиска», и прежде всего — молодого Гете.

Вопросы происхождения языка продолжали занимать Гердера и вне зависимости от проблем современной литературы. В 1770 году он пишет специальное исследование на эту тему на конкурс, объявленный прусской Академией наук («О происхождении языка», 1772). Выступая против господствовавшей в то время богословской теории «божественного» происхождения человеческой речи, незадолго до Гердера возрожденной в трудах пастора Зюсмилхы и поддерживавшейся Гаманном, Гердер одновременно полемизирует и против рационалистического учения просветителей о происхождении языка путем «общественного договора». Обе теории исходят из представления о языке как о готовом, уже сложившемся явлении и в этом смысле одинаково неисторичны. Гердер рассматривает язык как неотъемлемое свойство человеческого сознания, но вместе с тем подходит к нему исторически. Уже во второй редакции «Фрагментов», подготовленной к печати в 1768 году, он писал по поводу теории Зюсмилхы: «Если бы язык во всем своем совершенстве, порядке и красоте явился из земли, как Паллада из головы Юпитера, — ослепленный его блеском, я бы, не колеблясь, отступил, преклонил колено и признал его божественным явлением, сошедшим с Олимпа». «Но разве в различии языков не содержится тысяча признаков, миллион указаний, что народы именно с помощью языка постепенно учились мыслить и с помощью мышления говорить?» Поэтому своей задачей Гердер считает объяснение происхождения языка «из развития мышления как продукта душевных способностей человека». Вместе с тем Гердер полемизирует и с третьей современ-

ной ему теорией происхождения языка — с механистическим материализмом Кондильяка, выводящим язык из животных криков. Речь человека действительно заключает в себе элементы животных криков, являющихся примитивным выражением аффекта во всяком животном организме, но она становится языком (мы сказали бы — приобретает новое качество) только с развитием сознания, которое выделяет отдельные явления звучащей природы и воспроизводит их в членораздельном слове. Дальнейшее развитие языка от его первоначальной «поэтической», то есть конкретно-чувственной, эмоциональной и образной, формы к образованию общих понятий и абстракции неотделимо от развития человеческого разума и культуры, и именно это обстоятельство, по мнению Гердера, является лучшим доказательством человеческой природы языка⁷.

Несмотря на ошибки, связанные с уровнем исторических познаний в XVIII веке, Гердер является создателем первой исторической теории языка. Его учение о связи развития языка с развитием мышления, обусловленным в конечном счете развитием человеческого общества, легло в основу философии языка Вильгельма Гумбольдта, Штейнталя и Потебни. В учении о двух этапах развития языка и связанной с ним теории происхождения поэзии Гердер явился учителем обоих основателей исторического языкознания XIX века Вильгельма Гумбольдта и Якоба Гримма, а в русской науке дальнейшим развитием этих идей является лингвистическая поэтика Потебни с ее теорией поэзии и прозы как двух последовательных стадий познания действительности — образной и рациональной.

Вторая и третья части «Фрагментов» рассматривают современную немецкую литературу в сопоставлении с ее образцами. Сравнивая немецких «псалмопевцев» с Библией, Клопштока — с Гомером, Гесснера — с Феоокритом, Глейма — с Анакреоном и т. д., Гердер доказывает невозможность для современного поэта подражать художественным образцам других, так называемых «классических», литератур. Поэзия связана со всей совокупностью породивших ее особенностей духовной культуры данного народа, поэтому она может развиваться органически лишь в определенных исторических условиях, ее породивших. Справедливые жалобы на отсутствие в Германии «оригинальных поэтов, гениев, изобретателей» Гердер объясняет подражательным характером современной ему немецкой поэзии,

С этой точки зрения особенно интересны замечания Гердера о «священной» библейской поэзии и ее немецких подражателях. Природа Востока, исторические условия развития еврейского народа, его верования, его «национальная мифология», порожденная всеми этими условиями, определили особенности древнееврейской поэзии. Немецкий поэт, подражающий Библии, может только механически воспроизводить утративший для него живое содержание арсенал ее поэтических образов. Когда библейский поэт говорит о «снегах Ливана» или о «виноградниках Кармея», это образы характерные, которые подсказывает ему природа его страны. Для немецкого поэта это пустые слова, лишь наполовину понятные. «Встававшие над морем страшные грозы, проходившие над их страной в Аравию, были для них гремящими конями, сквозь тучи несущими колесницу Иеговы». Современные поэты могли бы скорее воспевать электрическую искру, чем повторять эти библейские образы. Гердер сравнивает «национальную мифологию» древних евреев с аналогичными поэтическими воззрениями на природу других первобытных народов. Если в библейской поэзии радуга служит «подножием престола господня», то в поэзии скальдов это пламенный мост, по которому великаны пытались штурмовать небо. «Было бы интересно и полезно, — пишет Гердер, — собрать, сравнить и объяснить национальные предрассудки различных народов». Современный поэт, который хочет следовать вкусу своего собственного народа, должен изучать «фантазии и предания» своих предков, как это делали в свое время Лопе де Вега, Пульчи, Ариосто и Тассо. Английские баллады, песни трубадуров, испанские романсы, поэзия древних скальдов имеют такое же право на внимание исследователя национальных песен, как латышские дайны, украинские думы или песни перуанцев и североамериканских индейцев. «Среди скифов и славян, вендов и чехов, русских, шведов и поляков еще сохранились эти следы, оставленные их предками». Так намечает Гердер будущую универсальную программу своего сборника «Народные песни».

К историческому и сравнительному изучению библейской поэзии Гердер неоднократно возвращается на протяжении всей своей жизни. «Библию нужно читать по-человечески, это книга, написанная людьми и для людей», — так заявляет свободомыслящий пастор-гуманист в начале своих «Писем об изучении богословия» (1780). «Ветхий завет написан на древнем, простом, сельском и поэтиче-

ском, не философском и не абстрактном языке евреев; сохраняйте эту точку зрения и по отношению к духу содержания. Станьте пастухом с пастухами, земледельцем — с земледельческим народом, с жителями Востока — уроженцем Востока, если вы хотите насладиться этими произведениями в атмосфере их происхождения». Предшественником Гердера в этой области был англичанин Лоут, который в книге «О священной поэзии евреев» (1753) рассматривает Библию как художественное произведение, сопоставляя ее красоты с классическим искусством Гомера. Но Гердер привносит в свое рассмотрение библейской поэзии историческую точку зрения, которой не было у Лоута. В книге «О духе еврейской поэзии» (1782—1783) Гердер рассматривает Ветхий завет как национальную поэзию древних евреев, народа патриархального, как «поэзию пастушескую и земледельческую». Характер языка, мифологические представления о природе, исторические предания древних евреев объясняют национальные и исторические особенности этой поэзии. Ее народный характер Гердер неоднократно подчеркивает в многочисленных переводах и комментариях к ним. Так, он рассматривает «Песнь песней» как собрание старинных песен о любви, считая существование подобных песен засвидетельствованным «у всех народов в их первоначальной простоте» (1778). Он высказывает сомнение в том, чтобы все эти песни действительно были написаны самим царем Соломоном, и видит в них «верное выражение вкусов и понятий о любви, господствовавших во времена Соломона и уже никогда более не существовавших у еврейского народа». Героиня этих любовных песен — девушка из народа, «бедная, чистая деревенская девушка», «полевая голубка в лоне простоты и бедности». «Низкая, сельская обстановка, сад и поле составляют душу этой замечательной песни. Посадите на ее место королеву в золотом зале, и все пропало». От переводчика Гердер требует сохранения исторического и национального своеобразия этой «первобытной песни любви». «Каждая песнь и каждая строка должны по мере возможности сохранить свое особое благоухание, свой особый отпечаток; их не следует ни украшать, ни обновлять, и не следует отрывать их от их места, от их времени, от их родины». Сам Гердер переводит ряд отрывков из «Песни песней» свободными стихами; одновременно он дает историю немецких переводов этого произведения, с особой похвалой отмечая перевод Лютера, неподражаемый

по своей безыскусственной простоте и силе, и печатает для сравнения стихотворное переложение «Песни песней», принадлежащее неизвестному немецкому поэту XIII—XIV веков и выдержанное в манере средневековых миннезингеров.

В своих суждениях об античной поэзии и ее подражателях автор «Фрагментов» также становится на историческую и сравнительную точку зрения. Историк греческой литературы, по его мнению, должен не только, как Винкельман в своей «Истории искусства древности», исследовать «происхождение, рост, изменения и упадок этой литературы, вместе с различиями стилей, обусловленными местом, временем и особенностями поэтов»; он должен также показать отличия поэзии греков от поэзии других народов, вызванные климатом, общественным строем, правлением, образом жизни, религией, языком и искусством, отметить «ее индивидуальные, национальные и местные красоты». Подобно тому как осада Трои и поход аргонавтов были, по мнению Гердера, поэтическим отражением подлинных исторических событий, так Олимп или Скамандр дали материал для мифологических образов, и поэтическая фантазия греков «превратила сильного крестьянина-батрака в Геркулеса, героя, полубога». Оды Пиндара, восхваляя победителя, рассказывают о его городе, семье и предках. «Его мифология — это история его родины, родного города, семейная и родовая гордость его героя, источник события, которое он воспекает».

Подчеркивая, таким образом, национальное своеобразие и местные корни древнегреческой, как и ветхозаветной поэзии, Гердер решительно возражает против укрепившегося со времен Возрождения отношения к греческой культуре и литературе как к единственному и всеобщему образцу для всех времен и народов. Мы привыкли, говорит он, смотреть на весь мир глазами греков и все негреческое считать варварским. Между тем «новейшие открытия и известия об арабах, шотландцах, американских индейцах и скандинавах, китайцах и гренландцах» должны были показать нам всю неправильность этой точки зрения. Существуют народы, которые «создали сокровищницы мысли, не будучи рабами или колониями греческой литературы». «Оссиан, поставленный рядом с Гомером, скальд рядом с Пиндаром — отнюдь не неравные фигуры...»

Этим убеждением Гердера объясняется его двойственное отношение к Винкельману. Он почитает его как своего

предшественника, сумевшего «глазами грека» взглянуть на греческое искусство, и хотел бы по его образцу написать историю греческой литературы. Вместе с тем он ставит ему в вину, что о других народах Винкельман судит как грек, вместо того чтобы «на египтянина посмотреть глазами египтянина», постаравшись «стать современником и земляком» всех тех негреческих народов, о которых он пишет. С другой стороны, Гердер возражает против мнения Винкельмана, будто древние греки никакому другому народу не обязаны своей культурой и своим искусством. Вслед за Гаманном Гердер хочет спуститься через «продырявленный колодезь» греческой культуры к ее подлинным источникам на Востоке, прежде всего — в Египте. Следует, однако, напомнить, что в XVIII веке не были еще прочтены ни египетские иероглифы, ни вавилонская клинопись и что археология еще не открыла многочисленные известные нам в настоящее время памятники древней культуры народов Ближнего Востока. Поэтому значение Библии как исторического источника Гердер видит именно в том, что она представляет ныне единственный дошедший до нас остаток культуры более древней, чем греческая, без которого греки были бы для нас «первыми, единственными, всем вообще». Возражая против искусственной изоляции Греции у Винкельмана, Гердер высказывает мысль о существовании тесной культурной связи и взаимной зависимости между историческими народами, о непрерывности «цепи» культурного предания, определяющей историческое развитие науки и искусства.

Последняя часть «Фрагментов» (III), посвященная латинской литературе, ставит наиболее широко вопрос о подражании «классическим» образцам. По мнению Гердера, все новоевропейские литературы, и немецкая в особенности, испытали сильнейшее латинское влияние. Латинизация древних германцев была связана с их порабощением и лишила их надолго культурной самостоятельности. Возрождение классической древности в XVI веке имело по преимуществу «римское направление». Латынь сделалась в Германии языком ученых; родной язык остался «наречием матерей, женщин и необразованных». Латинские классические школы явились рассадником чисто словесного образования, подавляющего всякое самостоятельное дарование. «Проклятие, лежащее на чтении древних, заключается в том, что мы учимся только словам», «выискиваем эстетические правила и примеры», — «короче

говоря, рассматриваем мысли и слова независимо друг от друга». «О, проклятое слово «классический»! — восклицает Гердер. — Оно сделало для нас Цицерона классическим школьным оратором, Горация и Вергилия — классическими поэтами, Цезаря — педагогом и Ливия — фразером; оно отделило выражение от мысли и мысль от производящего ее события; оно приучило нас делать упражнения по Горацию и стремиться превзойти его на его родном языке. Это слово оттеснило всякое истинное образование, которое относилось бы к древним как к живым образцам, оно породило людей, похваляющихся тем, что они знатоки древних, артисты, но не стремящихся при этом к более высоким целям; это слово похоронило не одного гения под кучей слов, наполнило его голову хаосом чуждых ему выражений, взвалило на него, как жернов, груз мертвого языка и отняло у отечества много цветущих плодовых деревьев».

Между тем хорошо известно, что римляне «стояли на другой ступени культуры, чем мы», и что «наша литература имеет не только другую окраску, но и другое строение, чем древнеримская. Поэтому нет никаких оснований гордиться, если скажут о немецком поэте, что он второй Гораций, об ораторе — что он говорит как Цицерон, о дидактическом поэте — что он новый Лукреций, об историке — что он второй Ливий, но было бы великой, редкой и завидной славой для немцев, если бы можно было сказать о них: так написал бы Гораций, Цицерон, Лукреций, Ливий, если бы они писали об этом предмете на данной ступени культуры, в данное время, для данных целей, для понятий этого народа и на его языке». В таком случае оригинальное и национальное творчество явилось бы, по мнению Гердера, подлинным творческим подражанием древним.

Борясь против латинского и французского влияния в современной ему немецкой литературе, Гердер неоднократно указывает писателям на памятники старинной немецкой поэзии XVI—XVII веков (поэтические произведения классического средневековья он считал устаревшими по языку), на Лютера, «пробудившего и расковавшего немецкий язык, этого спящего великана». Язык немецких писателей XVI века казался ему по глубине чувства и внутренней силе более национальным, чем современный «образованный и украшенный язык», утративший черты «готического величия», которые были присущи ему во вре-

мена Лютера. Тем самым Гердер натолкнул и молодого Гете на чтение Ганса Сакса и бюргерской литературы XVI века. Но основной источник обновления национальной литературы Гердер усматривал в народной поэзии.

5

Народной поэзии Гердер посвятил статью «Извлечения из переписки об Оссиане и песнях древних народов», напечатанную впервые в сборнике «О немецком характере и искусстве» (1773).

«Песни Оссиана» (1760—1765) представляли гениальную подделку шотландского школьного учителя Джемса Макферсона, который, заимствовав из фольклорной традиции лишь отдельные имена героев и незначительные сюжетные подробности, выдал свое сочинение за шотландскую национальную эпопею III века, сохранившуюся в устной народной традиции и переведенную им на английский язык (ритмической прозой) с кельтского (гаэльского) языка шотландских горцев. Величественный горный пейзаж «Песен Оссиана», возвышенные и благородные чувства героев, лирическая окраска повествования, мрачная и меланхолическая, — все это соответствовало сентиментальным вкусам эпохи и было восторженно принято большинством современников (в том числе и Гердером) как отличительные черты искусства «северного Гомера». В «Рассуждении о поэмах Оссиана» доктора Блэра, сопровождавшем английское издание и немецкий перевод, говорилось в духе английского предромантизма об особенностях языка и поэзии первобытных народов, полных свободного непосредственного чувства, страсти и фантазии — образных и музыкальных. Для Гердера существование «Песен Оссиана» было прежде всего доказательством, что способность к поэтическому творчеству есть общее достояние всех народов, не только народов «классических», но также «диких» народов Севера, и что может существовать идеал прекрасного в поэзии, отличный от древних греков и Гомера.

Перевод Оссиана на немецкий язык, сделанный М. Денисом античными гекзаметрами в манере Клопштока (1768), послужил для Гердера поводом для рассуждения о характере и стиле народной поэзии. Подобно Гомеру, Оссиан для Гердера — народный певец; изданные

Макферсоном под его именем поэтические произведения — это «песни народа необразованного, но одаренного непосредственным чувством, песни, которые долгие годы жили в устной традиции, передаваемой от отца к сыну». Привлекая для сравнения с Оссианом немецкие народные песни, английские баллады из сборника Перси, отрывки из скандинавской «Эдды» и скальдов, народные песни латышей, лапландцев и североамериканских индейцев, Гердер ставит вопрос о народной поэзии в перспективу широкого сравнительно-исторического изучения. Как и в развитии языка, он различает в истории поэзии две стадии, связанные с общим ходом развития человеческой культуры.

Песни диких народов, или, как говорит Гердер, народов «живых» и «свободных», должны быть дикими, то есть живыми, свободными, чувственными, полными лирического движения. Это не мертвые «бумажные» стихи, но стихи живые, предназначенные для пения и пляски, управляемые движением ритма и мелодии, пронизанные «присутствием живых образов». Гердер особенно подчеркивает значение ритмического и музыкального элемента в народной песне, «живого движения, мелодии, языка жестов, пантомимы»: народная песня нередко имеет драматический характер, превращается в «движущуюся, действующую, живую сцену». «Песни диких народов рассказывают о подлинно существующих предметах, действиях, происшествиях, об окружающем живом мире. Как богаты и многообразны при этом обстоятельства, черты действительности, отдельные подробности! И все это они видели собственными глазами, все это снова возникает в их душе!» Отсюда в развитии песни — резкие скачки и неожиданные переходы, нарушающие непрерывную логическую последовательность мысли. «Между отдельными частями песни существует такая же связь, как между деревьями и кустами в лесу, между скалами и пещерами в пустыне, между отдельными сценами самого происшествия». Эту отрывочность, эти «скачки и переходы» (*Sprünge und Würfe*) Гердер считает характерным стилистическим признаком народной песни.

Для того чтобы понять особенности народной песни в ее местном, национальном своеобразии, необходимо перенестись в ту историческую и географическую обстановку, которой она обязана своим происхождением. По примеру англичанина Вуда, автора «Опыта об оригинальном гении

и сочинениях Гомера» (1768), который посетил развалины Трои с Гомером в руках, Гердер мечтает о путешествии в горную Шотландию, где родилась поэзия Оссиана. «Там я услышу живые песни живого народа, испытаю их непосредственное действие, увижу места, которые живут в стихах, сумею изучить остатки этого древнего мира, сохранившиеся в обычаях народа!» Он вспоминает и свое морское путешествие, когда «перед лицом совсем иной, живой и творческой природы, между бездной моря и небесами», окруженный «изо дня в день все той же бескрайней стихией», он, как Вуд, читал Оссиана и скальдов, проезжая мимо берегов Скандинавии и Англии. «Вуд с томиком Гомера — на развалинах Трои, аргонавты, Одиссеи, Лузиады — под развевающимся парусом, подле громыхающего штурвала, история Утала и Нинатомы — в виду острова, на котором она произошла! По крайней мере на меня, человека непосредственного чувства, столь непосредственные переживания оказывают глубокое воздействие».

Расцвету подлинной народной поэзии Гердер противопоставляет упадок книжной поэзии современного цивилизованного общества, рассудочной, оторванной от жизни и потому лишенной творческой силы. «Мы почти уже не видим и не чувствуем, мы только думаем и рассуждаем». «Мы стали... работать, следуя правилам, которые гений лишь в редких случаях признал бы правилами природы; сочинять стихи о предметах, по поводу которых ничего нельзя ни подумать, ни почувствовать, ни вообразить; выдумывать страсти, которые нам неведомы, подражать душевным свойствам, которыми мы не обладаем, — и, наконец, все стало фальшивым, ничтожным, искусственным».

Ожидая возрождения современной литературы от соприкосновения с живой стихией народной поэзии, Гердер предлагает французам, англичанам, немцам начать собирание народных песен. И у немецкого народа сохранилось немало стихотворений, подобных английским балладам из сборника Перси. «Во многих местностях нашей страны я слышал народные песни, областные песни, крестьянские песни, которые по живости и ритмичности, по наивности и силе языка отнюдь не уступают многим из названных мною песен. Но кто же их собирает, кто обращает на них внимание — на улицах и в переулках, на рыбных базарах, кто прислушивается к хоровым песням неграмотного сельского люда?»

С призывом начать работу собирания Гердер обращается к друзьям во всех немецких землях, уча их «не стыдиться» этих песен и ссылаясь на пример английских и шотландских собирателей.

Дальнейшее развитие эти мысли Гердера получают в статье «О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии», напечатанной в «Немецком музее» 1777 года. Статья эта является первой из серии неизданных предисловий к ранней редакции сборника «Народных песен» (1773). Как нередко случалось у Гердера, рукописные варианты статьи проводят мысль автора гораздо более решительно и резко; в печатной редакции многие положения смягчены во избежание полемики. Гердер начинает с призыва к изучению средневековой литературы западноевропейских народов, образующей единое целое, порожденное «духом рыцарства», но также народных преданий, сказок и мифологии как отражения народных верований. Все великие национальные литературы, говорит Гердер, имеют национальную традицию, уходящую в народное прошлое. В Англии Чосер, Спенсер, Шекспир черпали из источников «народной веры», из «старых песен», которые впоследствии были собраны Перси и другими. Только современная немецкая литература оторвалась от своего прошлого и имеет целиком подражательный характер. «У нас все вырастает а priori, наша поэзия и классическое образование падают нам с неба». «Тот, кто вздумал бы сейчас поинтересоваться простым народом, его похлебкой из сказок, поверий, песен, грубого языка, — каким бы он показался варваром!» Между тем «если у нас не будет народа, то не будет ни публики, ни нации, ни языка, ни поэзии, которую мы могли бы назвать своей, которая живет и творит в нас самих». Такая литература существует только «для кабинетных ученых и брюзгливых рецензентов», но лишена опоры «на немецкой земле».

Указывая современной литературе путь к национальному прошлому, к народным истокам национального творчества, Гердер в то же время выступает против исключительного господства классических канонов вкуса и правил поэзии, извлеченных из древнегреческих образцов. «Ведь и греки были некогда, если хотите, дикарями, и даже в лучшую пору их расцвета в них сохранилось гораздо больше природного, чем может обнаружить прищуренный глаз схолиаста или классициста». Гомер в своих песнях рассказывал древние народные предания, его гекзаметр —

напев греческих народных романсов. Воинственные песни Тиртея — это греческие баллады, Арион и Орфей — «благородные греческие шаманы», трагедия и комедия развились из народных хоров и плясок. Сапфо поет о любви, как современная литовская девушка из народа. Таким образом, за национальным своеобразием народной поэзии для Гердера открываются ее общечеловеческие свойства как определенной ступени развития поэтической мысли, одинаково исторически обязательной и для «классических» и новоевропейских народов и для народов первобытных, не затронутых влиянием европейской цивилизации.

О Гомере как о народном певце Гердер, развивая мысли англичанина Вуда, говорит более подробно в предисловии к печатному изданию своих народных песен (1779). «Величайший певец греков, Гомер является одновременно величайшим *народным поэтом*. Созданное им величественное целое — не эпopeя» (то есть не поэма «классического» стиля), «а эпос, сказка, предание, живая история народа. Он не усаживался на бархатные подушки, чтобы написать *греческую поэму* в дважды двадцать четыре песни, согласно правилам Аристотеля, или, по воле музы, сверх этих правил, — нет, он пел то, что слышал, изображал то, что видел и непосредственно воспринял; его рапсодии оставались не в книжных лавках и не на лоскутках бумаги, а в ушах и сердцах живых певцов и слушателей, от которых они и были затем собраны и, наконец, дошли до нас, обремененные целым грузом примечаний и предрассудков». Этот взгляд на Гомера как на народного певца патриархального общества оказал влияние на молодого Гете: его Вертер восхищается при чтении «Одиссеи» «великолепными и гордыми женихами Пенелопы, которые сами убивали быков и свиней, резали и жарили их», или вспоминает те патриархальные времена, когда дочери царей приходили черпать воду из колодца. Карамзин, посетивший Гердера в Веймаре в 1789 году и говоривший с ним о подражании греческой поэзии, отразил в своих записях эту точку зрения Гердера и его школы: «Гомер у них Гомер: та же неискusstvenная, благородная простота в языке, которая была душою древних времен, когда царевны ходили по воду и цари знали счет своим баранам»⁸. Значительно позже, в статье «Гомер — любимец времени», напечатанной в «Орах» Шиллера (1795), Гердер особенно подчеркивает как признак народности искусства Гомера предполагаемое им наличие вариантов, связанных с устной

традицией песни, «Так повсюду на свете варьируются народные песни; каждая местность вносит в них свои изменения». Эти взгляды Гердера на Гомера, несомненно, оказали значительное влияние на теорию Ф. Вольфа, рассматривающую «Илиаду» как свод безыменных песен народных певцов («Prolegomena ad Homerum», 1795). Ими вдохновлялся и близкий Гердеру Фосс в своих известных переводах «Одиссеи» (1781) и «Илиады» (1793).

Статья Гердера заканчивается и на этот раз призывом к собиранию и изучению народных песен. Прежде всего — в широком, универсальном масштабе. «Народоведение необыкновенно расширило карту человечества: насколько больше мы знаем народов, чем греки и римляне!» Но знания эти чрезвычайно поверхностны. Европейские путешественники, пишет Гердер в рукописной редакции статьи, интересуются лишь внешним видом дикарей и «несущественными сторонами их внешнего быта», а больше всего думают о том, «какими средствами можно было бы лучше поработить их, эксплуатировать, подвергать мучениям, командовать ими и окончательно испортить». Гердер высмеивает англичанина Чемберлена, напечатавшего перевод молитвы «Отче наш» на ста пятидесяти двух языках. В той же рукописной редакции он пишет: «Возьмите пасторский парик этого благочестивого человека и измерьте с его помощью головы всем тиграм, львам и слонам, а потом закажите с них гравюры в этой благочестивой позе — великолепная естественная история вселенной». Между тем лучшим источником для более глубокого знакомства с дикими или малокультурными народами являются их песни. Эти песни — «архив народов, сокровищница их науки и религии, их теогонии и космогонии, деяний отцов и событий их истории, отпечаток их сердца, картина их домашней жизни в радости и горе, на брачном ложе и на смертном одре». «Воинственный народ воспевае подвиги, нежный воспевае любовь. Сметливый народ слагает загадки, народ, обладающий воображением, — аллегории, притчи, живые картины. Народ с кипучими страстями может выражать только страсти, точно так же как народ, окруженный опасностями, создает себе грозных богов». Гердер ставит перед собой задачу создания «естественной истории народов», правдивой, неприкрашенной и в то же время не приниженной «в угоду религии и классическому вкусу» (рукописный вариант). «А между тем даже в Европе целый ряд наций остается еще не изученным и не описа-

ным в этом отношении. Эстонцы и латыши, венды и славяне, поляки и русские, фризы и пруссы — их песни этого рода собраны не так, как песни исландцев, датчан, шведов, не говоря уже об англичанах, эрсах и бритах или о южных народах».

Но особенно существенной национальной задачей Гердер и здесь считает собирание немецких народных песен. Он обращается к немецкому народу с пламенным призывом: «Великая империя, империя десяти народов, Германия! У тебя нет своего Шекспира, но неужели у тебя нет и песен предков, которыми ты могла бы гордиться?» «Итак, примитесь за дело, братья мои, и покажите нашей нации, что она собой представляет и чем она не является, как она мыслила и чувствовала или как она мыслит и чувствует сейчас...»

Одновременно с опубликованием статьи об Оссиане Гердер приступает к осуществлению своего замысла — издать сборник народных песен. Первая редакция этого сборника под названием «Старинные народные песни» была сдана в печать в 1773 году. Она состояла в основном из немецких и английских песен и баллад. Последние были заимствованы из сборника Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765) и приведены в английском оригинале и в переводе Гердера. Старинные английские баллады, опубликованные Перси, как видно из многочисленных указаний в статьях, впервые пробудили у Гердера интерес к народной старине, как и вообще влияние английской предромантической критики (Томаса Уортона, Херда и других) сыграло существенную роль в формировании его интереса к средневековой поэзии. Рукописи Гердера содержат большое число переводов из Перси, которые не попали в печатные сборники. Кроме того, первая редакция «Народных песен» заключала ряд переводов из Шекспира — не только лирических отрывков (вроде песен Офелии, Дездемоны, Ариэля и др.), но также трагических монологов из «Гамлета», «Отелло», «Лира» и др. со статьями о задачах художественного перевода Шекспира («Можно ли переводить Шекспира?»). Последняя часть сборника, озаглавленная «Северные песни», представляла, по замыслу автора, «выход к песням чужих народов». Здесь были литовские, латышские и эстонские песни, лапландская и две гренландские (то есть эскимосские) и пять переводов древнеисландской эддической поэзии и песен скальдов. Каждая часть открывалась предисловием

и заключала объяснительные примечания к отдельным песням.

Под влиянием полемики, вызванной статьей «Об Оссиане и песнях древних народов», Гердер взял свою рукопись из типографии. Его смутили резкие нападки литературных староверов и личных недоброжелателей: так, философ-рационалист Зульцер, намекая на пасторскую должность Гердера, язвительно иронизировал по поводу «нового типа богословов», галантных и остроумных, «для которых народные песни, распеваемые на улицах и рыбных базарах, столь же интересны, как религиозные догматы». Тем не менее Гердер продолжал работать над своим сборником и выпустил его в свет в значительно расширенном виде в 1778—1779 годах под заглавием «Народные песни». Во втором, посмертном издании 1807 года, осуществленном женою Гердера и его душеприкащиком Иоганном Мюллером, сборник получил укрепившееся за ним в дальнейшем название: «Голоса народов в песнях». Заглавие это было отчасти подсказано самим Гердером: он незадолго до смерти писал о своем сборнике как о «живом голосе народов, более того — самого человечества». Состав посмертного издания несколько расширен, и песни расположены по народам, что также отчасти было подсказано указаниями самого Гердера.

По своему содержанию «Народные песни» Гердера свидетельствуют о широком универсализме его понимания народной поэзии. Сборник содержит немецкие песни, но не в очень большом числе — отчасти из устных записей (главным образом сделанных молодым Гете в Эльзасе), отчасти из старинных письменных источников. В качестве древнейшего образца немецкой песни помещена модернизированная версия древненемецкой «Песни о Людвиге», воспевающей победу западнофранкского короля Людовика III над норманнами (881 год).

Английские баллады взяты из Перси, английские песни — из того же Перси, а также из Шекспира, шотландские — из сборников Рамзея (1724). Для переводов с испанского Гердер изучил испанский язык; ряд романсов мавританского цикла переведены им из исторического романа Переса де Ита «Гражданские войны Гранады» (1595—1604) и из испанского «Кансьонеро». Несколько старинных и новых французских и итальянских песен введены были главным образом для соблюдения «справедливости» и по отношению к этим народам.

Отрывки из «Оссиана» переведены Гердером размерами свободных стихов Клопштока, которые, по его мнению, были наиболее подходящей формой для передачи вольных ритмов народной поэзии. Творчество древних скандинавов представлено мифологическими песнями «Эдды» (в том числе знаменитой «Волуспа», содержащей космогонию и эсхатологию древних исландцев) и героической поэзией скальдов. Интерес к этому искусству германского Севера был пробужден в Европе появлением французской книги Поля Малле «Введение в историю Дании» (1755). Женевец Малле был профессором французской литературы в Копенгагене, изучил скандинавские языки и, пользуясь латинскими исследованиями скандинавских ученых XVII века (Бартолина, Вормиуса, Резениуса и др.), довольно широко ознакомился с памятниками древнесеверной поэзии. В своем «Введении» он рассказывает о происхождении скандинавских народов, об их религиозных верованиях, нравах, обычаях и поэтическом творчестве. Особенное внимание современников вызвали опубликованные Малле в отдельном томе источники его «Истории», заключавшие французский перевод мифологической части младшей (прозаической) «Эдды», краткое переложение остальных частей этого памятника, пересказ песен старшей (поэтической) «Эдды» и переводы отдельных отрывков из исландских скальдов. Книга Малле вызвала в Англии живейший отклик в предромантической критике и ряд поэтических обработок древнескандинавских образцов (Перси, Грея и др.). Вместе с «Оссианом» Макферсона она определила представление современников о поэзии народов Севера, отличной от греческого идеала красоты.

В Германии с «рунической» поэзией «Эдды» и скальдов первый познакомил читателя Герстенберг в своих «Письмах о литературных достопримечательностях» (1766—1767). Герстенберг выступил и с самостоятельным произведением на скандинавскую тему «Поэма скальда» (1767). Вслед за ним Клопшток, мечтая о воскрешении поэзии древнегерманских «бардов», вводит в свои оды скандинавскую мифологию вместо греческой. Одновременно с Гердером те же отрывки из «Эдды» и скальдов переводит австрийский «бард» Синед (переводчик «Оссиана» М. Денис). Гердер, который неоднократно в своих критических статьях говорит о «скальдической» поэзии скандинавского

Севера, как и большинство вышеназванных писателей, не знал древнеисландского; однако он не довольствуется французскими переводами Малле, которые считает «не соответствующими духу оригинала», и обращается к его источникам. Позднее в статье «Идуна», вызвавшей столкновение с Шиллером, он вслед за Клопштоком рекомендует немецким поэтам скандинавскую мифологию и поэзию как создание родственного немцам германского народа.

От Герстенберга как знатока скандинавских языков Гердер пытался получить для своего сборника переводы старинных датских баллад, с которыми Герстенберг в свое время также познакомил читателя своих «Литературных писем». Не получив желаемого ответа, он сам переводит по первоисточнику несколько баллад, которые, несмотря на недостаточное знание Гердером языка, принадлежат к числу его лучших переводов.

Из античных писателей Гердер выбрал по преимуществу образцы, представлявшие ему остатками народной песни, — греческие «сколии» (застольные песни) Атеней, отрывки из песен Сапфо, свадебную хоровую песню («Гименей») Катулла и немногие другие.

Совершенно новым для немецкой литературы было обращение Гердера к поэзии славянских народов. Он знакомит своего читателя с эпическими песнями южных славян по переводу итальянского аббата де Фортиса (1774), послужившему впоследствии важнейшим источником для известной подделки Мериме («Гусли», 1826). Рядом с его собственными переводами выделяется замечательный перевод знаменитой песни об Асанагинице, сделанный для него молодым Гете. Гердер дает в собственном стихотворном переложении отрывок о Либуше и крестьянском короле Пржемысле из латинского перевода чешской хроники Вацлава Гаека (1541). Не увенчалась успехом его попытка раздобыть русские песни. Зато широко представлена в сборнике народная поэзия Прибалтики — песни литовцев, латышей и эстов, с которыми Гердер как уроженец Восточной Пруссии и рижский пастор успел познакомиться частью по собственным впечатлениям и этнографическим описаниям, частью с помощью Гаманна. На «литовские дайны, или песенки, распеваемые там простыми девушками», обратил внимание уже Лессинг в своих «Литературных письмах», похвалив их «наивное остроумие и изящную простоту». «Из них вы могли бы узнать, что поэты рож-

даются во всех странах света и что живые чувства не являются привилегией цивилизованных народов». Это высказывание Лессинга, столь близкое идеям самого Гердера, последний цитирует в своем сборнике, как и наблюдение своего учителя Гаманна, сопоставлявшего гекзаметр Гомера с монотонными размерами слышанных им при поездке через Курляндию и Лифляндию народных песен. Для демократической идеологии Гердера особенно характерно опубликование в сборнике эстонской народной песни, обличающей жестокости и насилия, совершаемые немецкими помещиками в Прибалтике над их эстонскими крепостными («Жалоба крепостных на своих тиранов»).

Из этнографической литературы заимствовал Гердер образцы фольклора народов дальнего севера (гренландских эскимосов и лапландцев) и колониального юга (жителей Перу). Лапландская песня («Поездка к милой») была уже известна в обработке поэта-сентименталиста К.-Э. Клейста, которую Лессинг похвалил за «безыскусственность и правдивость», вместе с тем подчеркнув, что «подражания такого мастера всегда являются улучшениями». Намекая на это высказывание Лессинга, Гердер писал своей невесте (1771): «За эту лапландскую песенку я охотно отдал бы десяток клейстовских подражаний. Не удивляйтесь, что лапландский юноша, который не знает ни грамоты, ни школы и почти что не знает бога, поет лучше, чем майор Клейст. Ведь лапландец импровизировал свою песню, когда скользил со своими оленями по снегу, и время тянулось так долго, пока он ехал к озеру Орра, где жила его возлюбленная; Клейст же подражал ему по книге».

Необходимо отметить, что в этом отделе народные песни тесно связаны у Гердера с бытовым материалом этнографического характера: он приводит песни свадебные, похоронные, рабочие, цитирует загадки и пословицы, сообщает отдельные замечания об особенностях бытования и музыкального исполнения песни.

Наконец, сборник содержит некоторое число песен известных авторов, в особенности немецких. Среди последних имеются стихотворения Лютера и старинных поэтов XVII века, высоко ценимых Гердером (Опиц, Симон Дах, Рист и др.), а также его современников, испытавших на себе влияние народной поэзии, как Матиас Клаудиус и Гете (баллада «Рыбак»).

В противоположность расположению по национальностям, принятому позднее издателями «Голосов народов», первое издание «Народных песен» дает материал в пестром смешении, следуя принципу художественной группировки. В ряде случаев заметно стремление провести одинаковую тему через песни разных народов с сопоставительной целью. Так, для немецкой баллады о ревнивом юноше, убивающем неверную возлюбленную, Гердер находит испанские параллели в романсах о Заиде; рядом с литовскими и эстонскими свадебными песнями он ставит такую же песню из Анакреона, за отрывками песенок Сапфо следуют сходные отрывки латышских народных песен. «Греческие песни, — иронически сообщает Гердер в примечании, — примешаны, чтобы утешить нежные греческие души, напуганные варварским характером предшествующих и последующих». Точно так же похоронная песня из Оссиана («Дартула») сопоставляется с гренландской, эстонская «военная песня» — с немецкой, мифологические песни «Эдды» — с перуанской песней, обращенной к богине дождя. Желая показать общечеловеческий характер основных тем поэзии всех народов и вместе с тем их национально-историческое своеобразие, Гердер делает первый шаг к сравнительному изучению сюжетов и стиля народной поэзии.

Почти все переводы в сборнике сделаны самим Гердером. Имея как оригинальный поэт очень скромное и мало-самостоятельное поэтическое дарование, Гердер как переводчик сумел сохранить все особенности народной поэзии, о которой он так часто говорит в своих статьях, — лирическую отрывочность, повторения, традиционные эпитеты и образную символику, свободное движение ритма, а в переводах с германских языков (английского, датского) вместо обычных ямбов и хореев книжной поэзии — построенный на счете ударений акцентный стих, характерный и для немецкой народной песни. Все это вместе он понимает как «песенный тон», которому придает особенно важное значение при переводе. Сущность народной песни, пишет Гердер в предисловии к своему сборнику, заключается «в мелодическом движении страсти или чувства», в особом присущем ей «тоне» или «лирической мелодии», в которой «душа песни» — основа ее воздействия. Отсюда — важнейший принцип перевода Гердера: установка на эмоциональный колорит песни, на ее лирический, музыкальный «тон». «В переводе самое трудное передать тон, песенную инто-

нацию чужого языка — об этом красноречиво свидетельствуют сотни потерпевших крушение песен и лирические обломки, прибитые к берегам нашего и других языков». «Поэтому главная задача при составлении этого сборника заключалась в том, чтобы правильно уловить и сохранить тон и мелодию каждой песни».

Переводы Гердера оказали этим своим принципом непосредственное влияние на развитие немецкой лирики, опирающейся на народную песенную и балладную традицию. Так, Гете подражает его «Дочерям лесного царя» (переводу датской баллады «Рыцарь Олаф») в своей известной балладе «Лесной царь» (1782). Учениками Гердера являются и немецкие романтики (Август Шлегель, Рюккерт и др.), которые, переводя английских, итальянских, испанских, восточных поэтов, довели до совершенства основную тенденцию переводов Гердера в передаче ритмического и стилистического своеобразия подлинника.

«Народным песням» Гердер предпослал свидетельства своих предшественников, ранее него с похвалой отзывавшихся о народном творчестве, — Монтеня, Филипа Сиднея, критика Аддисона (из статьи о старинной английской балладе «Охота на Чевиоте»), Лютера и Лессинга, а также вступительную статью, написанную более сдержанно, чем комментарии к первому, рукописному сборнику, но с обычными для него широкими сравнительно-историческими сопоставлениями.

Гердер начинает с утверждения, что «поэзия, и в особенности песня, была вначале целиком народной, то есть легкой, простой, идущей от самих предметов, и создавалась на языке масс, а также самой природы, богатой и ощутимой для всех». Он указывает также на роль хорового начала в первобытной поэзии, которой, как всякой песне, «нужно ухо слушателя и хор голосов и душ». В легендах о происхождении греческой поэзии, в песнях «народного поэта» Гомера, в хорах греческих трагедий, в одах Пиндара Гердер прослеживает отражения народного песенного творчества. Говоря о поэтах латинских, он отмечает, что у Катуллы и Лукреция «немало от древней песни, хотя это и трудно обнаружить». Обзор немецкой поэзии охватывает древнейшие памятники, миннезанг и мейстерзанг, народные песни современной записи, исторические песни и моральную дидактику. Как параллели приводятся английские, испанские, итальянские материалы, напечатанные в сборнике, причем Данте именуется «величайшим итальянским народным

поэтом». Остальное представлено «скорее как материал для поэзии, чем сама поэзия», как «скромные полевые цветы».

Таким образом, созданное Гердером понятие «народной песни» имело широкое, но еще расплывчатое содержание. С одной стороны, это песни первобытных, «диких» народов, соответствующие определенной ступени развития человеческого общества, сохранившие природную простоту, чувственную яркость, непосредственную эмоциональность: такова поэзия древних греков, германцев и кельтов, перекликающаяся с песнями современных «дикарей». С другой стороны, сюда входит фольклор современных европейских народов, творчество «патриархальных» народных масс, сохранившее, по мнению Гердера, ту же простоту и непосредственность чувства, в противоположность «книжной» поэзии господствующих классов цивилизованного европейского общества. Отчетливо выступают в обоих случаях демократические симпатии и антипатии молодого Гердера: «грубые песни» трудового народа, полные истинного поэтического чувства, он противопоставляет утонченным «классическим» вкусам высших классов европейского общества, «людей благородных, образованных, пресыщенных», «варварские звуки национальных преданий» диких народов — «классическим образцам» литературы, созданной верхушкой европейской цивилизацией. Однако в самом широком понимании в народную поэзию входит все то, что в книжной литературе сохранило черты народности, является выражением национального характера и тем самым, в противоположность узко сословной литературе, противопоставляющей себя народным песням, — подлинной поэзией «природы и чувства», доступной и понятной всему народу.

Мысли Гердера о народной поэзии, изложенные с подлинным лирическим вдохновением и пафосом в ряде статей и подкрепленные прекрасными переводами из всех литератур, имели огромное влияние на современников. Под влиянием Гердера молодой Гете уже в Страсбурге записывает народные песни и посылает их своему учителю для его сборника. «Итак, я привез из Эльзаса двенадцать песен, — пишет он Гердеру в 1771 году, — которые я поймал во время своих скитаний от самых старых бабушек. Какая удача! — потому что внучки их поют только: «Люблю одну Исмену!..» Я предназначал их вам одному, так что даже лучшие мои друзья, несмотря на все просьбы, не могли получить копии». «Сестра моя переписшет для вас имеющиеся у нас мелодии (между прочим, это старые ме-

лодии, какими бог их сотворил)». Записи молодого Гете, сохранившиеся в рукописи и лишь отчасти использованные Гердером, по своей точности представляют действительно первый опыт вполне научного воспроизведения устного поэтического фольклора. Ряд лирических стихотворений Гете, относящихся к тому же времени, является подражанием народной песне; в числе прочих — «Степная розочка» («Heidenröslein», 1771), также посланная Гердеру, который принял ее за подлинную анонимную народную песню, в качестве народной песни напечатал в своем сборнике и комментировал в статье об Оссиане. С Гете начинается обновление немецкой лирики влиянием народной песни и баллады, сыгравшее такую важную роль в период романтизма (Брентано, Уланд, Эйхендорф, Шамиссо, Вильгельм Мюллер и другие) и до «Книги песен» Гейне включительно.

Большое впечатление статьи Гердера произвели также на Бюргера, который выступает с программной статьей «Сердечное излияние о народной поэзии» (1776; см. ниже, стр. 375), а также с переводами и обработками английских баллад из сборника Перси. Его собственные баллады («Ленора» и др.) написаны под влиянием этих английских образцов.

Статьи Гердера и Бюргера вызвали резкую оппозицию со стороны приверженцев старых, классических литературных вкусов. Среди прочих — книгопродавец Николай, когда-то друг молодого Лессинга, узкий рационалист и фанатик вульгарного «просветительства», выступил с пародией на модное увлечение народной поэзией, пропагандируемой Гердером и его соратниками. Николай напечатал сборник немецких народных песен под заглавием «Изящный маленький альманах» (1777; «Eyn feyner kleyner Almanach»), в котором он намеренно воспроизводит вульгаризмы старинных лубочных изданий и листовок, их грамматические ошибки и старомодную орфографию, и снабжает этот сборник восторженным предисловием от имени сапожника «доброго старого времени», пародируя стиль «сердечных излияний» «бурных гениев». Несмотря на чисто полемическую цель, публикация Николай, помимо желания автора, оказалась весьма ценным вкладом в немецкую фольклористику, так как она содержит ряд подлинных народных песен, не сохранившихся в более ранних печатных изданиях. Однако Гердер, боявшийся всякой печатной полемики, был напуган этими выступлениями и в последнем предисловии к «Народным песням» (1778), как уже было

сказано, значительно смягчил общий тон своих собственных высказываний.

Собирание народных песен, начатое Гердером, продолжали романтики, давшие первое обширное собрание немецких песен по печатным и устным источникам (сборник Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика», 1805—1807), а вслед за ними, более точно и полно, — вышедшая из романтизма научная фольклористика. Выдвинутое Гердером противопоставление «народной» и «книжной» поэзии, несмотря на расплывчатую интерпретацию им этих понятий в духе руссоизма XVIII века, впервые указало на значение творчества народных масс и поставило проблему его исторического изучения в свете общих вопросов происхождения поэзии.

Переводческая деятельность Гердера не ограничивается материалом, включенным в «Народные песни». Значительное число переводов, не прижившихся для сборника, осталось в рукописи и частью было опубликовано Гердером в различных журналах. С 1785 года Гердер издает свои переводы и подражания различным писателям в сборниках «Разбросанные листки» (1785—1797), сопровождая их статьями, посвященными различным вопросам античной, средневековой, восточной литературы. Здесь он открывает новые области «народной» в его понимании, или «национальной», поэзии. С 1780 года он переводит элегическими двестишиями поэтов греческой антологии. Эти переводы натолкнули Гете на его антологические стихотворения 80-х годов. Гердер переводит оды Горация размерами подлинника. По латинскому переводу Георга Гентиуса он знакомится с «Гюлистаном» персидского поэта Саади, в котором находит «прекраснейшие изречения Библии как бы в новом облачении». Не зная размера подлинника, он переводит «шпрухи» Саади элегическими двестишиями греческой антологии, присоединяя к ним отрывки из арабской и индийской дидактической поэзии. Перевод «Сакунталы» Калидасы, сделанный Георгом Форстером, выдающимся немецким просветителем-революционером (1791), вызывает восторженный отклик Гердера. «Это настоящий восточный цветок, самый прекрасный в своем роде, — пишет он Форстеру, — такие цветы появляются лишь раз в две тысячи лет». В обширной рецензии на это издание («Письма о восточной драме») Гердер развивает свою высокую оценку любовной драмы Калидасы; он сравнивает ее с «Песней песен» и видит в ней образец драмати-

ческой эпопеи, сходной по форме с произведениями старинной английской и испанской драмы и, подобно последним, выпадающей из правил Аристотеля, которые «не являются законом для всех стран и эпох». Позднее, уже после смерти Форстера, Гердер печатает новое издание его перевода (1803). Хотя переводы Гердера из восточных поэтов и окрашены в известной степени моралистическими пристрастиями, характерными для его позднего творчества, они и в этом случае указали современникам новый путь. Гердер положил начало художественному освоению классической восточной поэзии, включению поэтического наследия Востока в рамки «мировой литературы». Гете в «Западно-восточном диване», Рюккерт как переводчик персидских и арабских поэтов, Фридрих Шлегель, открывший для романтиков Индию, следовали дальше по тому же пути.

Ближе всего к тематике «Народных песен» примыкает «Сид», работа последних лет жизни Гердера (1802—1803), представляющая цикл романсов о знаменитом герое испанского народного эпоса. Для своего «Сида» Гердер вынужден был воспользоваться французским источником — прозаическим пересказом испанских романсов в французской «Библиотеке романов» (1773), которому переводчик придал характер связной биографии испанского рыцаря; однако, чтобы получить представление о стиле испанских народных романсов, Гердер перечитал в оригинале имевшиеся в его распоряжении испанские песенники, которыми он пользовался и раньше для своих «Народных песен». В своей поэтической обработке он усилил элемент просветительского гуманизма и морализации, наличествовавший уже в его французском источнике. Отчасти благодаря этой модернизации гердеровский «Сид» пользовался в немецкой литературе большой популярностью и прочно вошел в состав ее классического наследия. В русской литературе он был известен в отрывках, переложенных Жуковским и Катениным; в советское время он был переведен полностью В. Зоргенфреем и выпущен в руководимом А. М. Горьким издательстве «Всемирная литература» (П г., 1922).

Статья Гердера о Шекспире также появилась в сборнике «О немецком характере и искусстве». Одновременно Гердер с целью доказать возможность перевода Шекспира на немецкий язык подготовил для первой редакции

«Народных песен» (1773) стихотворные переводы лучших и труднейших отрывков своего любимого поэта.

Со времен Лессинга вопрос о создании национальной немецкой драмы был связан в Германии с борьбой против французского классицизма и с возрождением Шекспира. Точка зрения Гердера, однако, и в этом вопросе существенно отличается от взглядов Лессинга. Если Лессинг в своей оценке Шекспира (в семнадцатом «литературном» письме), исходя из цели трагедии, доказывал, что Шекспир достигает цели лучше, чем французы, несмотря на нарушение классических «правил», то в основном он стоит еще на почве эстетики классицизма, поскольку он признает существование общего для всех времен и народов закона трагического искусства, сформулированного Аристотелем. Лишь как дополнение к этой основной мысли Лессинг вводит новое для того времени указание, что содержание шекспировских трагедий более соответствует немецкому национальному вкусу, нежели «боязливая» французская сцена: «в наших трагедиях мы хотим больше видеть и мыслить»; «великое, ужасное, меланхолическое сильнее действует на нас, чем изящное, нежное, ласковое»; «мы скорее устаем от большой простоты, чем от чрезмерной сложности».

Новые импульсы в постановку вопроса о Шекспире принесла английская предромантическая критика. Для поэта Эдуарда Юнга, наиболее ярко отразившего ее точку зрения в своих «Мыслях об оригинальном творчестве» (1759), Шекспир — оригинальный гений, следовавший природе, а не правилам искусства. Гений отличается от разума, как волшебник — от хорошего строителя: он творит невидимыми средствами там, где последний употребляет обычные орудия. Гений может нарушать правила, чтобы достигнуть самого высокого, «ибо правила — только костыли, необходимая помощь больному, но препона для здорового». Шекспир был человеком неученым, но «кто знает, если бы он больше читал, он, может быть, думал бы меньше». «Он изучал книгу природы и книгу человечества», поэтому он «не потомок древних, а брат их, равный им при всех своих ошибках». Бен Джонсон, подражавший древним, был учнее Шекспира, но, несмотря на свою ученость, он остался только подражателем.

Статья Гердера первоначально предназначалась для «Литературных писем» Герстенберга и развивает его мысли (см. ниже, стр. 300). В противоположность Лессингу,

Гердер подходит к вопросу о Шекспире и античной трагедии с точки зрения генетической и историко-сравнительной: отправляясь от проблемы происхождения трагедии, он доказывает, что трагедии Софокла и Шекспира, возникнув в разных исторических условиях, представляют разные и вполне равноценные типы художественного совершенства.

Греческая трагедия развивалась из дифирамба, мимической пляски хора в честь бога Диониса, и сохранила, несмотря на последующие осложнения, первоначально присущую ей простоту формы. Единство места определяется наличием неподвижного фона действия — храма или дворца; единство времени — постоянным присутствием хора на сцене; простота и единство действия — простотой мифологической фабулы. «Искусственный характер их правил совсем не был искусством, был самой природой».

В настоящее время изменились все условия развития искусства — нравы, политический строй, национальные предания и верования, язык и музыка. Поэтому подражание греческим образцам неизбежно превращается в механическое заимствование. При внешнем сходстве с драмой Софокла французская классическая форма является лишь механической копией греческой — «куклой», «манекеном», «обезьяной»; «потому что по своей внутренней сущности она не имеет ничего общего с той, другой, — ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще, — а тогда что пользы в столь точном соблюдении внешнего сходства?»

Шекспировская трагедия возникла при новых, более сложных общественных условиях. Шекспир взял действительность, какой он нашел ее, и творческой силой создал из нее «одно чудесное целое». Вместо античного хора Шекспир нашел «государственные действия и кукольный театр» и из этой «плохой глины» вылепил свои дивные творения. Вместо простоты античного общества он нашел многообразие сословий, жизненных навыков, мнений, языков и народов: «...и вот он создал одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей!»

Поэтому простое единство действия греческой драмы заменяется у Шекспира единством «события», «происшествия», охватывающего множество характеров, ситуаций, «целый мир драматической истории, величественный и глубокий, как природа». При «кажущейся беспорядочности и

разбросанности плана», говорит Гердер в рукописном варианте статьи, создается «единое целое, грандиозная, живая иллюзия». При самостоятельном развитии характеров, всегда «цельных и индивидуальных», каждый из них для поэта служит «одновременно и целью и средством, будучи целью действия, в то же время является участником целого». При наличии разнообразнейших эпизодов все они участвуют в развитии главного действия. Так на примере Шекспира Гердер раскрывает более глубокое, диалектическое понимание художественного единства: вместо единства формального, рационалистического, соответствующего эстетическим принципам французского классицизма, драма Шекспира представляет сложное в своем многообразии и противоречивое художественное целое, отражающее сложность и противоречивость объективной исторической действительности. Художественное произведение понимается Гердером как организм, в котором каждый орган имеет самостоятельное значение и вместе с тем подчинен единству и внутреннему назначению целого. При этом единство шекспировской драмы воспринимается им преимущественно как единство эмоционального колорита, как то «основное чувство, которое царит в каждой пьесе, пронизывая ее, как мировая душа». Его лирические пересказы «Лира», «Отелло», «Гамлета» представляют образец интуитивной поэтической критики, которая стремится прежде всего передать этот эмоциональный колорит пьесы.

Особенно важное значение приобретает при этом вопрос о единстве времени и места в классической трагедии. Теория единства времени и места у французских классиков, по существу, не столько означала требование внешнего сценического правдоподобия, сколько выражала абстрактно-логический характер душевного конфликта драмы, развивающегося как бы вне времени и места. Реализм Гердера сказался в новом понимании места и времени как индивидуальной характеристики действия и тем самым как необходимого элемента художественного впечатления. Дворцовая терраса в Эльсиноре, морозная ночь и разговор стражи в «Гамлете» так же существенны для этой индивидуальной характеристики действия, как картина степи и гроза в «Лире», как лес в сцене убийства Банко в «Макбете» и т. п. «Индивидуальность каждой пьесы как особого мироздания» определяет, по Гердеру, «условия места, времени и творчества».

Таким образом, с Шекспиром возникает новое искусство, глубоко отличное от греческого, созданное «величайшим поэтом северного человечества». Если Аристотель кодифицировал правила греческой трагедии, то современный Аристотель должен формулировать те новые принципы, на которых строится трагедия Шекспира.

Статья заканчивается призывом к немецкому поэту по примеру Шекспира создать национальную трагедию из «рыцарских времен». Призыв этот обращен к молодому Гете, тогда уже автору исторической драмы из прошлого Германии, «Гёц фон Берлихинген», написанной по образцу исторических хроник Шекспира и известной Гердеру в ее рукописной редакции (1771). Молодой Гете в речи «Кодню Шекспира» (1771) и его друг, «бурный гений» Ленц, в своих «Заметках о театре» (1774) следуют принципам Гердера, его историко-генетическому методу и его общей оценке творчества английского драматурга. Как переводчик Шекспира, пытающийся передать художественное своеобразие его стиля, романтик Август Шлегель является также продолжателем Гердера. В своих «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) он пользуется, как Гердер, сравнительно-историческим сопоставлением для описания, на основе анализа их генезиса, важнейших, с его точки зрения равноправных, типов европейской драматургии (драмы греков, Шекспира и испанцев) и для полемики против «ложного» и «подражательного» искусства французского классицизма. Однако Шлегель и романтики, в противоположность Гердеру и его современникам, видят в Шекспире не «природного гения», незнакомого с правилами искусства. Они усматривают в его творчестве образец высокого мастерства, сознательно пользующегося приемами своего искусства, но искусства своеобразного, имеющего особые законы, отличные от законов искусства классического. Август Шлегель, таким образом, пытается выступить как бы в роли «Аристотеля» шекспировской драмы, осуществляя и в этом отношении задачу, поставленную Гердером.

Литературные взгляды молодого Гердера опираются на историческую концепцию, к систематическому изложению которой он приступал неоднократно. Уже в рукописной редакции «Фрагментов» он выдвигает задачу создания

«всеобщей истории человеческого рода». В «Путевом дневнике» его восторженному воображению рисуется обширный план такой истории. «Какой это был бы труд о роде людском, о человеческом духе, мировой культуре, обо всех странах, эпохах, народах!..» Его история охватит народы Азии, Египет, Финикию, Грецию, Рим, культуру северных народов, христианство, крестовые походы, «христианско-языческое возрождение наук», век господства Франции, английский, голландский, немецкий характеры, цивилизацию Китая и Японии, «естественную историю» народов Америки и т. д. «Какая великая тема, — восклицает Гердер, — всеобщая история мировой культуры!»

Вместе с тем в «Путевом дневнике» уже намечен важнейший принцип философии истории Гердера — признание индивидуального своеобразия народов и исторических эпох, их безусловной самостоятельной ценности. «Человеческий род во все века, но в каждом по-особенному, имеет целью человеческое счастье», — заявляет он уже здесь, в полном соответствии с позднейшими высказываниями в «Идеях».

Основные мысли философии истории Гердера, в особенности как она сложилась окончательно в период «Идей», подготовлены французскими и английскими историками эпохи Просвещения (Монтескье, Вольтер, Юм и др.), которых он цитирует неоднократно. Эпоха Просвещения выдвинула идею единства исторического процесса и прогресса в истории; на место старой религиозной концепции истории как осуществления плана «божественного спасения» рода человеческого она поставила вопрос о закономерности общественного развития и ее материальных факторах — в наивной форме так называемого «географического материализма» (учение Монтескье о зависимости общественного устройства от «климата», то есть от совокупности физико-географических факторов). Однако в то же время в своей революционной критике устоев современного феодального общества великие просветители менее всего были склонны признавать перед судом разума самостоятельное значение исторического прошлого, в особенности «варварского» средневековья, с наследием которого они боролись. «Все прежние формы общества и государства, — говорит Энгельс, — все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены, как старый хлам; мир до сих пор руководился одними предрассудками, и все прошлое достойно лишь сожаления и

презрения»⁹. Точно так же национальное своеобразие, тесно связанное с историческим прошлым народа, растворялось для просветителей XVIII века в абстрактном идеале общечеловеческого единства.

Молодой Гердер в своих ранних исторических трудах, опираясь на Руссо, выступает против теории буржуазного прогресса, рассматривающей историю человечества как единый, прямой путь развития к цивилизации и просвещению, высшей ступенью которого является современная буржуазная цивилизация¹⁰. Эта историческая концепция наиболее полно изложена им в трактате «Еще один опыт философии истории для воспитания человечества» (1774). Она основана на острой критике современного состояния европейского общества, на моральном и социальном разоблачении противоречий современной классовой цивилизации, господствующего общественного и политического строя с позиций писателя-демократа, защитника интересов широких народных масс. Просвещение и прогресс, учит Гердер вслед за Руссо, еще не означают свободу и счастье человечества. Усовершенствования техники служат «одному или немногим», а человек превращается в машину, не способную радоваться жизни, действовать, жить по-человечески благородно, творить добро. «Страх и деньги» сделали главными пружинами общественной жизни, исчезли религия, честь, свобода духа, человеческое счастье. Люди живут в «позорных цепях» страха и стыда, роскоши и подлости. Они настолько расслаблены, что потеряли способность не только сопротивляться, но даже возражать. «Бедный город! Измученная деревня!»

С таким же моральным негодованием Гердер обличает порабощение европейцами целых народов, сопутствующее прогрессу «философии» и «просвещения»: с едким сарказмом он говорит об «умиротворении» Ирландии, о жестоком истреблении шотландских горцев, которые могут, во всяком случае, утешать себя тем, что их отправляют на виселицу «в штанах», о печальной судьбе дикарей в европейских колониях, «которые пристрастились к нашей водке и излишествами и тем самым созрели для нашей веры».

Выступая против философии истории буржуазного Просвещения, Гердер зло иронизирует над «романами» о «всеобщем прогрессивном улучшении этого мира», согласно которым все в истории развивается «по ниточке и каждый следующий человек и каждое последующее поколение»

совершенствуются «в наилучшей прогрессии», в соответствии с идеалом самого философа, устанавливающего в ней единолично «показатели добродетели и счастья»; причем он сам всегда является «последним, высшим звеном, на котором все заканчивается». Для Гердера в органической природе каждое явление одновременно и цель и средство, звено цепи, но в то же время самостоятельное звено, и для себя — средоточие своего существования; так и в историческом процессе каждый этап имеет самостоятельное значение, содержит «свой идеал добродетели и счастья», соответствующий разнообразным модификациям исторической жизни. Задача историка состоит в том, чтобы понять и объяснить индивидуальные факты исторической жизни, своеобразие отдельных культурных миров, а не в том, чтобы предписывать прошлому наш собственный односторонний и ограниченный идеал. С этой точки зрения Гердер возражает против односторонне преувеличенной оценки античности, берет под защиту средневековые как своеобразный этап исторического прошлого и обрушивается с резкой критикой на современное Просвещение и «бумажную цивилизацию», которые, в соответствии с учением о возрастах человечества, быть может, свидетельствуют лишь о старческом упадке. Его концепция исторического процесса еще не сложилась окончательно, но мотивы культурного пессимизма, связанные с резкой критикой противоречий буржуазной цивилизации, окрашивают его высказывания, в особенности там, где они имеют полемическую тенденцию.

Этот пессимизм в критике современной культуры преодолевается Гердером в его исторической философии веймарского периода, изложенной в «Идеях о философии истории человечества» (1784—1791). Здесь общей целью исторического процесса, в соответствии с учением немецкого классицизма, является осуществление идеи гуманности, то есть всестороннего развития человеческой личности на пути к «разуму, свободе и справедливости». Этот новый гуманизм Гердера предполагает в известном смысле возвращение к оптимизму философии истории буржуазного Просвещения, к вере в исторический прогресс, однако без односторонней переоценки современной буржуазной цивилизации как последней цели исторического развития. «Не пустая мечта, — говорит Гердер, — надеяться, что всюду, где живут люди, когда-нибудь будут жить разумные, справедливые и счастливые люди — счастливые не своим лич-

ным, но общим разумом всего братского рода человеческого».

Развитие человечества рассматривается Гердером как единый процесс, являющийся частью процесса мирового развития. В первых частях своего труда Гердер пытался обобщить достижения естественных наук своего времени. Он начинает свою историю с картины строения мироздания, с «места нашей Земли как звезды среди других звезд». За обзором строения земли в многообразии ее климатических различий, объясняемых физико-географическими условиями, дается краткий очерк растительного и животного царства, их различий в разных климатических поясах, за которым следует рассмотрение физического и духовного организма человека и его обусловленности окружающей природой. Многообразие природных условий по-прежнему выдвигается Гердером как определяющий фактор культурных различий. Так, «на море развивается зрение, в пустыне — слух». «Пастух смотрит на природу иными глазами, чем рыболов или охотник». «Сравните гренландскую мифологию с индийской, лапландскую с японской... какая всеобъемлющая география поэтической души! У брахмана вряд ли возник бы какой-нибудь образ, если бы ему прочитали и объяснили «Волуспу» исландцев; а исландцу так же чужды были бы „Веды“».

Тем не менее Гердер утверждает единство всего человеческого рода и решительно возражает против деления человечества на расы, различные по своему происхождению и неизменные по своим признакам: все физические и духовные свойства человека изменяемы и варьируют под влиянием новой физической или социальной среды, и даже природные условия все более изменяются под воздействием человеческой культуры.

Подобно тому как природа образует ряд «восходящих форм и сил», от неорганического мира к растению и животному и, наконец, к человеку, так и развитие человечества представляется Гердеру как «единое поступательное движение», проходящее через ряд ступеней. Он начинает историю человечества с диких народов, переходит к древнейшим восточным культурам (Китай, Тибет, Индия), к народам классического Востока, наконец — к Греции и Риму; истоки средневековой истории он ищет в воздействии христианства на народы северной Европы, к которым, кроме германцев, причисляет кельтов, финнов, литовцев и славян. В последней книге — краткий пробег

через средние века и Возрождение, который обрывается на пороге современности.

В этом едином процессе, согласно учению Гердера, каждый отдельный этап — одновременно и цель и средство — не только служит переходным звеном к последующему, но в то же время имеет самостоятельное значение: чтобы на земле могло осуществиться все, что может на ней осуществиться по условиям места и времени и по прирожденному или сложившемуся характеру данного народа. «Каждый народ имеет в себе масштаб своего совершенства, несравнимый с другими». Конечные цели человеческого развития — гуманность и счастье — могут быть достигнуты «в определенном месте, в определенной степени, как то, а не иное звено в цепи культурного развития, проходящего через всю историю человечества». Таким образом, Гердер приходит к своеобразному синтезу учения об историческом прогрессе и концепции самостоятельных в своем развитии культурных миров.

Поэтому Гердер по-прежнему относится враждебно ко всяким попыткам оценки истории человечества с точки зрения одностороннего идеала совершенства, хотя бы это был идеал современной европейской цивилизации. Он возражает против «претензий» европейцев судить обо всех народах с точки зрения своих культурных достижений. Дикарь в узком и ограниченном кругу своей жизни, умеющий, однако, самостоятельно пользоваться своим природным умом и немногочисленными орудиями, созданными его трудом, по мнению Гердера представляет «как человек против человека» гораздо более высокую ступень развития, чем «современная ученая машина, которая стоит на высоком помосте, выстроенном чужими руками — трудом всего человечества». Он оплакивает истребление и порабощение европейцами колониальных народов во имя «высшей культуры», символом которой являются «меч, крест и спиртные напитки». Он проявляет особые симпатии к тем историческим народам, самостоятельное национальное развитие которых было подавлено завоевателями, — к кельтам, финнам, литовцам, славянам. С негодованием говорит он о грабительском захвате рыцарями Тевтонского ордена литовских и славянских земель. «Человечество содрогается от зрелища крови, которая проливалась здесь в долгих свирепых войнах, пока древние пруссы не были почти совсем истреблены, а курляндцы и латыши обра-

щены в рабство, под игом которого они томятся и поныне».

С необыкновенной симпатией Гердер описывает мирную, патриархальную жизнь славянских земледельческих племен, трудолюбивых, гостеприимных, человеческих, которые именно благодаря своему миролюбию сделали жертвой хищных соседей. Завоевательные войны немцев против славян были вызваны, по мнению Гердера, «торговыми выгодами», хотя они и велись «под предлогом христианской религии». «В целых провинциях славяне были истреблены или превращены в крепостных, а их земли поделены между епископами и дворянами». Не удивительна поэтому их ожесточенная ненависть к своим «христианским господам и грабителям». Гердер предрекает близкое возрождение освобожденных от рабства славянских народов, «некогда счастливых», на всем протяжении их прекрасной родины, «от Адриатического моря до Карпатских гор, от Дона до Мульды». Как ранее в «Народных песнях», он призывает к собиранию и изучению славянских народных обычаев, песен и преданий, которые послужат созданию «истории этих народов в целом, как того требует общая картина человечества». Пророчества Гердера о будущем славянских народов и его призыв были с энтузиазмом подхвачены в XIX веке деятелями славянского «национального возрождения», в особенности чехами (Челяковский, Шафарик, Коллар и др.), которые в борьбе за национальную культуру и политическое освобождение своего народа неоднократно ссылались на Гердера. Коллар в поэме «Дочь славы» называет Гердера в ряду друзей славянства и посвящает его памяти два сонета. «Ты, наперекор обычаю, был первым защитником славян и воздал им высокую хвалу, за это прими от нас почет и благодарность».

Не менее отчетливо проявляется гуманистический универсализм Гердера в его резко отрицательном отношении ко всяким проявлениям национального шовинизма в современной ему немецкой литературе. Не в меру «патриотических» немецких историков он всячески предостерегает от того, чтобы считать своих соотечественников избранным народом. Он готов признать достоинства древних германцев, но считать их потомков из-за того «избранным народом божьим в Европе, которому, вследствие его прирожденного благородства, будто бы принадлежит весь мир и которому

предназначены служить другие народы, — это было бы неблагородной гордыней варваров».

Несмотря на некоторый налет морализации и традиционной богословской фразеологии в рассуждениях о «божественном плане мироздания», Гердер решительно возражает против телеологического истолкования исторического процесса, в особенности против христианской телеологии. В философском трактате «Бог!» он вместе с Гете выступает как спинозист против «конечных целей» в философии природы. В «Идеях» он заявляет: «Философия конечных целей не принесла естественной истории никакой пользы; напротив, она лишь питала своих сторонников обманчивыми иллюзиями вместо научного исследования; насколько больше дает история человечества с ее сложным переплетением тысячи целей!» Он иронизирует над теми, кто полагает, что падение Рима «имело целью» распространение по всему миру христианской религии. «Несмотря на все мое уважение к последней, — заявляет Гердер, — я не склонен думать, что хотя бы один придорожный камень был заранее воздвигнут в Риме для этой цели». Его отношение к христианству — двойственное. Моральное учение Христа представляется Гердеру чисто человеческой проповедью гуманности, с которой «сын человеческий» пришел к бедным и страдающим, к угнетенным, к сиротам и рабам, к грешникам и мытарям. «Поэтому язычники называли первые христианские общины сборищами нищих». В дальнейшем учение Христа превращается в «веру в Христа», в «бессмысленное поклонение его личности и кресту». «Детское послушание сделалось первой христианской добродетелью», возник «отказ от разума и вместо личного суждения — авторитет чужого мнения». Гуманистическое мировоззрение Гердера диктует ему обвинительный акт против христианской церкви. Эта церковь держалась «благочестивым обманом ложных чудес, мученичеств, даров и декреталий», ее история являет собою печальное зрелище низких измен и отвратительных преступлений, религиозный фанатизм и нетерпимость приводят к кровавому истреблению ересей, культ святых и реликвий создает новую мифологию, монашество проповедует противоестественный аскетизм, чуждый первоначальному христианству, «потому что Христос не был монахом, Мария не была монахиней». Отсюда — существенный пересмотр прежней оценки средневековой истории, в которой

Гердер отмечает теперь враждебные развитию гуманности начала — владычество церкви и феодальное порабощение.

Дополнением к «Идеям» служат «Письма для поощрения гуманности» (1793—1797). Первая серия писем была задумана как продолжение «Идей», охватывающее новейшую историю Европы. В первоначальной, рукописной редакции 1792 года в центре внимания Гердера стоят политические вопросы, поставленные французской буржуазной революцией. Демократические симпатии Гердера диктуют ему сочувственное отношение к революции, которую он рассматривает как величайшее событие мировой истории со времен переселения народов и Реформации. Реформация положила начало уничтожению одного из устоев средневекового феодального общества — «владычества попов», которое имеет так же мало прав на существование в будущем, «как почтенное сословие древних друидов в их сумрачных рощах». Но до сих пор сохранился гнет княжеских дворов и дворян-помещиков, образующих «государство в государстве», которое будет уничтожено французской революцией как главное препятствие для развития гуманности. Французская революция — это начало пробуждения угнетенного народа. «О народе, друзья мои, мы думаем скорее с сожалением и грустью, чем с гордостью и уверенностью. Долгие столетия оставался он без воспитания, обманутый, угнетенный и заброшенный. Он спит мертвым сном, а если он проснется в горячке, то кто же не затрепещет в страхе перед его лихорадочной яростью?..» Великий исторический пример Франции кажется Гердеру поучительным и для немцев, и он задает себе вопрос, как разовьются события во Франции, будет ли объявлена республика и полностью уничтожены злоупотребления королевской власти, каково будет положение церкви при народном правлении, как отзовется оно на положении литературы, которая впервые будет призвана служить всему народу. Если во французские дела вмешаются иностранные государства, Франция должна показать первый пример справедливой войны, вызванной не стремлением к завоеванию, но защитой свободы.

Дальнейшее углубление французской революции не заставило Гердера, в отличие от многих других идеологов немецкого бюргерства того времени, усомниться в правоте ее конечных целей, но сделало для него невозможными, по условиям его служебного положения в Веймаре, прямые высказывания на острые политические темы. В печатной

редакции «Писем» проблемы политические уступают место педагогическим — морального и общественного воспитания, распространения гуманности примерами из современности и исторического прошлого. «Письма» превращаются в собрание таких примеров: они заключают материалы, взятые из жизни исторических деятелей, из классических и современных писателей, из истории философии и искусства, которые сопровождаются морализирующим комментарием. Мы находим здесь извлечения из автобиографии Франклина и писем Фридриха II, из сочинений Марка Аврелия и Лейбница, рассуждения о жизни Уриеля Акосты и веротерпимости, о «Диалогах масонов» Лессинга («Эрнст и Фальк») и о морали Гомера и т. п.

Ряд писем посвящен вопросам искусства и литературы. О греческой скульптуре Гердер говорит как о «школе гуманности» и находит в ней идеальные типы человечности в различных возрастах, состояниях, характерах, воплощенные в индивидуальных образах античной мифологии (письма 63—76). Эти письма перекликаются с аналогичными высказываниями веймарских классиков и вызвали их сочувственный отзыв.

В письмах 81—90 (1796) дается краткий очерк истории литературы христианских народов от средних веков до современности — своего рода конспект истории мировой литературы. Тема эта была уже намечена в «Путевом дневнике» рядом с программой всемирной истории. «Какая огромная задача — изучить литературу в ее происхождении, развитии, в ее изменениях до настоящего времени!..» — восклицает Гердер. Привычная ограниченная перспектива европейского литературного развития должна быть раздвинута до подлинно универсальной. «Сколько веков литературы могло быть прожито, о которых мы не знаем! Финикийский, или египетский, или китайский, или арабский, или эфиопский! Об этом мы ничего не знаем и должны начинать с Моисея» (то есть с Библии). В предисловии к печатному изданию «Народных песен» (1778) намечены основные этапы развития мировой литературы. Более широко эта тема разработана в обширном сочинении на премию баварской Академии наук «О влиянии поэзии на нравы народов старого и нового времени» (1778). Взаимодействие литературы и общества («нравов») показано здесь в широкой перспективе, от зарождения поэзии до наших дней. Древние евреи (поэзия Библии) представляют Восток, затем следуют Греция и Рим. Для характеристи-

ки литературы христианского средневековья использована новая книга Томаса Уортона, одного из видных представителей английского предромантизма, «История английской поэзии от XII до конца XVI века» (т. 1, 1774); следуя за обширной вступительной статьей к этой книге, представляющей своего рода апологию средневековой поэзии (статья называлась «О происхождении романтической поэзии европейского средневековья»), Гердер ищет истоки этой поэзии в смешении северных культур (кельтских и германских народов), подвергшихся христианизации, с арабскими влияниями. Далее рассматриваются Возрождение в Италии, французский классицизм и новые течения английской и немецкой литературы.

По своим общим идейным тенденциям это сочинение перекликается с одновременными работами Гердера о народной песне и с первым очерком его философии истории (1774). Высокую оценку получает народная поэзия, везде подчеркиваются народные корни литературы, определившие ее национальное своеобразие (у евреев, у греков и римлян, у германцев и арабов, у англичан во времена Спенсера и Шекспира). С симпатией говорит Гердер и о средневековой рыцарской поэзии с ее любовью к чудесному, к приключениям, с ее героическими песнями, сказаниями и «романсами», проникнутыми духом «чести и любви», тогда как книжная литература Возрождения рассматривается как начало старческого упадка поэзии, когда «ученые стали писать для ученых, педанты для педантов» и поэзия потеряла силу действия на народные массы, обреченные на варварство и невежество.

В «Письмах для поощрения гуманности» в тех же исторических рамках средневековой и новой литературы исторические и эстетические оценки Гердера столь же существенно изменились, как и в «Идеях». Он говорит теперь о поэзии средневекового рыцарства как об искусстве, «возникшем при дворах, взлелеянном знатными и созданном только для развлечения». Основные тенденции средневековой романтики — «любовь, храбрость и благочестие» — превращаются в его глазах в «простую любовную галантность, преувеличенное понятие о рыцарской доблести, преувеличенное благочестие». Художественная сторона средневековой поэзии отнюдь не свидетельствует, по мнению Гердера, о наилучшем вкусе. Возрождение античности означает возвращение к «здравому рассудку и сердцу, к правильному направлению философии и жизни,

к здоровому уму и гуманности». «Без возрождения античности не могли бы возникнуть ни философия и красноречие, ни критика, искусство и поэзия нового времени; Европа и поныне оставалась бы в сумерках и жила бы приключениями рыцарских романов». В занятии древними Гердер видит «учение и дисциплину», необходимые, чтобы держаться в границах «истинного, доброго и прекрасного». Такое учение не подавляет национального характера, но «воспитывает его в направлении гуманности». Искусство древних служит образцом «простоты и достоинства, изящества и смысла»; их поэзия отличается «соответствием частей, слагающихся в благозвучное целое». Точно так же Гердер отмечает благотворное влияние Реформации на развитие новой литературы; без протестантского «свободомыслия» не были бы возможны Шекспир или Мильтон.

Несмотря на эту изменившуюся оценку литературного прошлого европейских народов, значительно приближающую просветительский гуманизм Гердера к точке зрения веймарских классиков, Гердер сохраняет и в этой книге тот универсализм поэтических интересов и симпатий, который всегда определял его понимание истории и литературы. Поэзия, говорит Гердер в «Письмах», — это «орудие, продукт и цвет культуры и гуманности народов и эпох», «цвет человеческого духа, человеческих нравов, можно даже сказать — идеал нашего способа представления, язык, выражающий общее желание и стремление человечества». Повторяется любимое сравнение Гердера: поэзия — «Протей среди народов, меняющий свой облик в соответствии с языком, обычаями, привычками, темпераментом и климатом и даже произношением народов». Во все времена и у всех народов поэзия служила выражением «всей совокупности пороков и добродетелей нации, зеркалом ее мнений, выражением высшего, к чему она стремится». Борясь за национальный характер немецкой литературы, Гердер неизменно понимает национальное как часть общечеловеческого. «Никакая любовь к нашей нации, — заявляет он, — не должна помешать нам всюду видеть добро, которое может полностью осуществиться только в величии поступательного движения времени».

Однако в «Письмах» не исчезли и современные общественные темы — по крайней мере такие, которые писатель-демократ мог ставить перед своим читателем, не опасаясь прямого вмешательства политической цензуры. Гердер по-прежнему глубоко озабочен судьбами немецкого народа

в условиях его политической и культурной раздробленности, отсутствия национального единства, полной оторванности «так называемых высших сословий», воспитанных на чужом языке и на чужеземных нравах и представлениях, от поработенных и презираемых народных масс. Вопрос этот поставлен на примерах из исторического развития других народов в статье «Есть ли у нас еще публика и отечество древних?» (приложение к письму 57), которая представляет переработку юношеских размышлений Гердера на ту же тему, опубликованных в Риге в 1765 году. Он выступает с патриотическим планом духовного объединения немецкого народа путем деятельного участия его лучших людей в распространении гуманности и просвещения (письмо 6). В то же время Гердер обличает кровавые завоевательные войны, проповедуя идею вечного мира между народами (118—120). Он разоблачает и осуждает жестокую колониальную политику европейских государств, бесчеловечное порабощение негров (стихотворные негритянские «идиллии», 114). «Назовите мне страну, — пишет Гердер, — куда бы пришли европейцы и не запятнали себя на веки вечные перед беззащитным доверчивым человечеством своими притеснениями, несправедливыми войнами, алчностью, обманом, гнетом, болезнями и пагубными дарами! Наша часть света должна была бы называться не самой мудрой на земле, а самой дерзкой, назойливой, торгашеской; не культуру несла она этим народам, а уничтожение зачатков их собственной культуры, где и как только возможно».

Тема колониализма затронута Гердером еще раз в журнале «Адрастея», который он издавал в последние годы своей жизни как продолжение «Писем» (1801—1804), в замечательном разговоре между европейцем и азиатом («Разговоры об обращении индусов в христианство нашими европейцами», 1802). Индус («азиат») отстаивает свои национальные воззрения, свои обычаи, свою культуру и религию, к которым «европеец», убежденный в превосходстве и исключительности христианской цивилизации, относится с высокомерным презрением. «Скажите, — говорит индус, — вы все еще не отучились обращать в свою веру народы, которые вы порабощаете, обираете, грабите и убиваете, у которых вы отняли землю и государство, которым ваши обычаи кажутся отвратительными? Что, если бы кто-нибудь пришел в вашу страну и с нахальным видом объявил нелепостью все для вас самое святое — ваши законы, религию, мудрость, государственное

устройство и т. д., — как бы вы поступили с ним?» — «Это совсем другое дело, — отвечает европеец. — У нас есть сила, корабли, деньги, пушки, *культура*».

Диалог переносит в область современной политики основную идею исторического мировоззрения Гердера — признание права каждого народа на свою национальную культуру как на своеобразную и равноправную форму проявления общечеловеческого.

8

В отличие от классиков немецкой идеалистической философии, Гердер не был систематиком, и самый характер его мыслей, выраженных, в особенности в более ранние годы, в эмоциональной, отрывочной и афористической форме, противился последовательному, систематическому изложению. Только в последние годы своей жизни, в полемике с философским идеализмом Канта, получившим широкое распространение в Германии конца XVIII — начала XIX века, он вынужден был предпринять попытку систематического изложения своих общеполитических и эстетических взглядов. Однако и в этом случае полемическая цель наложила печать на способ изложения его философской теории, как всегда у Гердера, гораздо более отчетливо представленной в своих основных идейных тенденциях, чем в частностях их разработки.

Гердер выступает против теоретической философии Канта, изложенной в его «Критике чистого разума» (1781), в своей книге «Рассудок и опыт. Метакритика к критике чистого разума» (1799) и суммирует еще раз свои основные выражения в вводной главе к эстетическому трактату «Каллигона» (1800). Его полемика, отличающаяся большой принципиальностью и последовательностью, направлена против субъективного идеализма в философии Канта, против его априорных спекуляций и его схоластической терминологии. Гердер называет Канта создателем «царства бесконечных умственных химер, слепого созерцания, фантастических вымыслов, пустых книжных слов, так называемых трансцендентальных идей и спекуляций». «Чистый разум» Канта — это «пустой разум». Разум нельзя рассматривать в «чистом» виде, изолированно от других душевных сил и способностей человека, от единства представления и воображения, мышления и моральной оценки,

представляющих разные аспекты деятельности и «применения» единого активного человеческого сознания («души» человека).

Гердер возражает против философии, рассекающей сознание человека на отдельные способности, а объективный мир — на «явления» и «вещи в себе». Он отрицает «априорные суждения чистого разума» Канта как спекулятивную «метафизическую иллюзию». Пространство и время для него, в отличие от Канта, не «формы созерцания», а свойства самих предметов. Теории познания (гносеологии) Канта он противопоставляет свою теорию бытия (онтологию). Бытие, как уже раньше, в диалоге «Бог!», — это исходное понятие его философии. Протяженность, длительность, сила — основные свойства самого бытия, которые человек познает через зрение, слух и осязание. Причинность, также в отличие от Канта, для него не «категория разума», а отражение в нашем разуме «становления», присущего всякому бытию.

Мышление совершается в слове, поэтому теория слова и этимология слов (часто в практике Гердера основанные на произвольных сближениях) являются для него важнейшим источником для истории человеческого мышления («души» человека).

Таким образом, в полемике против идеализма Канта Гердер занимает позиции, близкие по своим гносеологическим тенденциям к философскому материализму; однако существенным и принципиальным отличием остается характер его онтологии: понятие бытия сохраняет, как и в его истолковании Спинозизма, пантеистическую, в ряде случаев виталистическую, окраску, которая еще усиливается благодаря привычной для Гердера богословской фразеологии.

В меньшей степени это относится к замечательному, в свое время недостаточно оцененному эстетическому трактату Гердера «Каллигона», в котором он выступает против формалистической и субъективно-идеалистической концепции искусства и прекрасного, изложенной Кантом в его «Критике способности суждения» (1791).

Для Канта искусство основано на незаинтересованном созерцании; в нем отсутствует элемент познания и моральной оценки; художественное наслаждение сравнивается с игрой; произведению искусства присуща форма целесообразности без представления о цели; прекрасное доставляет наслаждение «помимо понятия», то есть помимо своего содержания, как чистая форма.

Гердер с горячностью опровергает всю эту систему эстетических положений Канта. Всякое искусство, учит Гердер, имеет цель; оно родилось из потребностей человека, находящегося в обществе, и служит для удовлетворения этих потребностей. «Без потребностей и цели, а следовательно, без пользы, не бывает никакого дела, тем более нелегко никакое истинно прекрасное искусство». «Человек никогда не достиг бы прекрасного, если бы оно не было ему полезно, более того — необходимо; вполне бесполезное прекрасное вообще нелегко в кругу природы и человечества». Отвергая теорию искусства как игры, демократ Гердер видит в ней проявление паразитической идеологии высших классов общества. «Природа, — заявляет он, — не знает ни прирожденных патрициев, которые могли бы заниматься только искусствами *игры*, ни прирожденных холопов, которые обязаны были бы заниматься только рабскими искусствами» (*artes illiberales*, то есть «несвободные искусства» — подразумеваются ремесла). «Она не знает искусства, которое было бы только игрой, если оно достигает своей цели, ибо никакое искусство не позволяет играть с собою... И кто имел бы право считать себя рожденным для того, чтобы насильственным образом возлагать на других работу и тяготы, а самому, как свободному, — *играть* искусством?»

Искусство в понимании Гердера глубоко содержательно и потому не может существовать «без понятия», ограничиваясь пустой формой. «Форма без содержания — это пустой горшок, разбитый черепок». Всякая форма есть выражение «существенного присущего ей содержания». «Форму всему органическому дает дух, без него оно было бы мертвым изображением, трупом». Произведение искусства обращено к жизненной действительности, которую оно отображает и обобщает; оно дает нам «созерцание общего в особенном». Это обобщение Гердер понимает как типизацию или идеализацию: сближение «типа» или «идеи» с нормой, идеалом, имманентным данному предмету, связывает это положение Гердера с объективным идеализмом веймарских классиков.

Разделению познания, морали и эстетики, характерному для Канта, Гердер противопоставляет единство истины, добра и красоты. Высшая задача искусства — воспитание человека в духе человечности, тех идеалов гуманности, которые Гердер проповедовал в это же время в своих исторических трудах. «Искусство и музы существуют для того, чтобы воспитывать в человеке человека,

иначе они только пустой хлам»; необходимо, «чтобы человек ради достойных целей и правильными путями стремился в области изящного и прекрасного к истинному и доброму, любил его и следовал ему». Как всегда в позднем творчестве Гердера, в этом идеале гуманности особенно подчеркиваются этические черты. «Прекрасный образ» выступает для Гердера как «символ нравственного», как выражение «благородной и чистой человечности».

В отличие от абстрактной и априорной эстетики Канта, теория искусства Гердера, как и прежние его эстетические труды, остается тесно связанной, с одной стороны, с психологией художественного восприятия, с другой — с историей общества: он и здесь настаивает на «различии вкусов» у разных народов, как и понятий их о прекрасном, различии не произвольном и субъективном, а исторически обусловленном особенностями природы, народной жизни и национальной художественной традиции. В этой конкретной исторической сфере, связывающей искусство с жизнью народа, с его общественными потребностями и культурным развитием, должна, по мысли Гердера, строиться эстетика, освобожденная от априорных мудрствований «критико-идеалистической трансцендентальной философии» Канта.

Эстетические теории Гердера были недостаточно оценены его современниками в пору почти безраздельного господства в Германии кантианской философии; они остались нераскрытыми и непонятыми и его исследователями в немецком буржуазном литературоведении второй половины XIX века, принадлежавшими по преимуществу к лагерю неокантианцев (Рудольф Гайм, Кроненберг, Кюнеман и др.). Между тем в своей критической части они представляют большой интерес и сохранили свою актуальность и поныне — в борьбе против формализма немецкой идеалистической эстетики, в особенности в современной демократической Германии, где они получили в настоящее время заслуженную оценку. Менее значительными представляются положительные эстетические идеи Гердера (в частности, его понимание типического), во многом приближающиеся к объективному идеализму веймарских классиков и, как уже было сказано, не свободные от груза морализма. Однако и здесь как отличительные черты Гердера выступают его широкий универсализм и историзм, понимание национального и исторического в рамках общечеловеческого, за которое он боролся на всем протяжении своего творческого пути.

Философия истории Гердера, в той окончательной форме, какую она получила в «Идеях», имела огромное влияние на развитие европейской исторической мысли, вплоть до философии истории Гегеля с ее всемирно-историческими обобщениями. Опираясь на формулированную философией Просвещения идею прогрессивного развития общества как единого исторического процесса, Гердер осложняет и обогащает ее исторической концепцией, учитывающей, наряду с общими тенденциями развития, своеобразие национальных культур и исторических эпох как качественно самостоятельных ступеней в широкой перспективе мировой истории. Несмотря на идеализм его общей теории, характерный для немецкой мысли XVIII века, он пытается по-своему понять это своеобразие из материальных условий развития культуры. Идея «гуманности» как конечной цели исторического процесса, сохраняя расплывчатость третьесословных идеалов кануна французской революции, придает его философии истории элемент демократической и революционной утопии, характерный для передовой исторической мысли эпохи Просвещения. Не случайно поэтому то глубокое впечатление, которое, как отмечают советские исследователи, историческая философия Гердера произвела на Радищева, крупнейшего представителя русской демократической и революционной мысли XVIII века. «Нет сомнения в том, что именно историческая концепция Гердера, его стремление охватить всю мировую историю единством своего понимания человеческой культуры, глубокое понимание мировой культуры, чуждое шовинистическим чертам и в то же время ценящее понятие о национальном достоинстве всех народов, — все это импонировало Радищеву, так же как постоянно выражаемая Гердером ненависть к тиранам, к рабству, к угнетению, его гуманизм, его связь с просветительским движением»¹¹.

Было уже указано на значение Гердера в фольклористике и языкознании. Не менее значительно его влияние на эстетику и историю литературы. Противопоставив нормативным эстетическим принципам классической поэтики свой генетический метод и сравнительно-историческую точку зрения, Гердер положил начало рассмотрению литературных явлений как выражения духовной культуры народов в определенных условиях исторического развития.

Литературный универсализм Гете, который привел его к идее «мировой литературы», был воспитан в школе Гердера. Этот универсализм литературных интересов и вкусов проявляется у Гете не только в его откликах на выдающиеся явления современных западноевропейских литератур, за которыми в последний период своей жизни он следил в своих многочисленных рецензиях в журнале «Искусство и древности», но и в его одновременном интересе к немецкой национальной старине, к поэзии Востока (персов, арабов, китайцев), в особенности к народному творчеству — к немецкой песне, сербскому эпосу, испанским романсам, новогреческим песням. При этом, как и у Гердера, изучение чужой литературы в большинстве случаев не ограничивается у Гете познавательным интересом, но непосредственно сопровождается попыткой творческого освоения оригинала, соревнования, подражания.

Вслед за Гердером и Гете немецкие романтики раздвигают горизонты литературы. Август Шлегель переводит и комментирует Шекспира, Данте, итальянскую поэзию эпохи Возрождения, испанцев, в особенности Кальдерона, читает лекции о «Нибелунгах». Тик переводит Сервантеса, пьесы старинного английского театра, немецких миннезингеров, Фридрих Шлегель открывает философию и поэзию Индии. Немецкому национальному прошлому и народной поэзии посвящены работы гейдельбергских романтиков Арнима и Брентано («Волшебный рог мальчика») и примыкающие к этому направлению «Народные сказки» братьев Гримм (1812). Гриммы, ученики романтиков, обращаются, подобно Гердеру, к изучению языка, поэзии, мифологии, права германских народов как памятников, выражающих «дух народа».

По справедливому замечанию Меринга, «без «Народных песен» Гердера нет Уланда и «Волшебного рога мальчика» Арнима, нет Шлегеля и Тика, не было бы немецкого Шекспира и немецкого Сервантеса»¹².

В своих лекциях по истории литературы братья Шлегели делают попытку, вслед за Гердером, охватить развитие мировой литературы как единый исторический процесс, в котором поэтическое своеобразие народов и эпох объясняется историческими особенностями культурного развития. Однако в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) Августа Шлегеля над проблемами культурно-историческими начинают доминировать формально-эстетические, в «Истории древней и новой

литературы» Фридриха Шлегеля (1815) уже выступает реакционная церковно-католическая тенденция. Гейне правильно отметил различие, существующее в этом отношении между Шлегелем и Гердером. Работы Гердера представляются ему, «пожалуй, лучшим обзором литературы всех народов. Ибо Гердер не восседал, подобно литературному великому инквизитору, судьей над различными народами, осуждая или оправдывая их, смотря по степени их религиозности. Нет, Гердер рассматривал человечество как великую арфу в руках великого мастера, каждый народ казался ему по-своему настроенной струной этой исполинской арфы, и он понимал универсальную гармонию ее различных звуков»¹³.

Но особенно важное значение имела деятельность Гердера в развитии идеи народности, столь существенной для европейской демократической мысли с конца XVIII века. Критика ограниченности современной европейской цивилизации на ее новом, буржуазном этапе, подсказанная, как у Руссо, широким третьесословным демократизмом, приводит Гердера к преодолению господствовавшего узко сословного понимания культуры и литературы и к открытию народной поэзии — творчества широких народных масс, в котором он увидел основу подлинно народной и тем самым подлинно национальной культуры. Идею народности Гердер выдвигает в своей борьбе за самобытность немецкой литературы. При этом национальное своеобразие не оторвано в его представлении от универсального «человеческого» и только в нем находит свое место и оправдание. Отсюда ненависть Гердера ко всякому шовинизму, его симпатии к угнетенным народам, связавшие впоследствии его имя и идеи с национально-освободительным движением XIX века, прежде всего с борьбой славянских народов за национальное возрождение. Высказывания Гердера по этим вопросам не потеряли своей актуальности и поныне. Они позволяют измерить все расстояние, отделяющее великого немецкого гуманиста, демократа и патриота, воспитанника передовой европейской мысли кануна буржуазной революции, от реакционного буржуазного национализма наших дней.

ПЕРИОД

«БУРИ И НАТИСКА»

ВВЕДЕНИЕ

1

Семидесятые годы XVIII века отмечены в истории Германии дальнейшим подъемом буржуазного развития. Подъем этот еще не имеет сколько-нибудь широкого размаха и не вызывает существенных сдвигов в общем застойном характере политической и общественной жизни, если не считать отдельных попыток политических реформ сверху в духе просвещенного абсолютизма (в особенности в Австрии и отчасти в Пруссии), направленных на частичное облегчение крепостного права, судебное или административное законодательство. Однако совершающиеся в стране социальные сдвиги отражаются в росте самосознания передовых представителей немецкого бюргерства, в значительном усилении оппозиционных политических настроений, направленных против феодального абсолютизма. Литература принимает боевой характер. «Каждое из выдающихся произведений этой эпохи, — пишет Энгельс, — проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹. В художественной литературе 70-х годов все чаще встречаются нападки на деспотизм и самовластие князей, развращенность двора, господство фаворитов, продажность чиновников, на сословные привилегии и предрассудки дворянства, его моральную распущенность, на униженность и несправедливость бюргерства и жестокую эксплуатацию помещиками крепостного крестьянства. Вокруг «Эмилии Галотти» Лессинга вырастает целая литература драм и романов, которая, по свидетельству Гете («Поэзия и правда»), «с особой охотой избирает своих злодеев из числа министров и чиновников», «стремясь к устранению всего высшего, все равно — монархического или аристокра-

тического характера». Несмотря на то, что Гете любил впоследствии подчеркивать политическую нейтральность своего искусства, его юношеская драма «Гёц фон Берлихинген» отстаивает старинную свободу и единство Германии против деспотизма феодальных князей, в его «Вертере» рассказывается об оскорблении, нанесенном человеческому достоинству молодого бюргера в дворянском обществе. Мещанская драма Ленца и Вагнера, друзей молодого Гете, часто изображает столкновение любви с предрассудками социального неравенства и судьбу добродетельной бюргерской девушки, соблазненной офицером-дворянином. Геттингенские «барды» проповедуют «ненависть к тиранам» и прославляют воображаемую свободу древних германцев. На крайнем левом фланге литературы 70-х годов вырисовывается демократическо-плебейское направление Шубарта, Фосса и Бюргера, затрагивающее самую глубокую язву феодальной Германии — пережитки крепостного права, а в начале 80-х годов молодой Шиллер создает революционную по своему настроению драму («Разбойники», «Коварство и любовь»), с прямой политической тенденцией, направленной против княжеского деспотизма и социального неравенства.

По своему происхождению большинство представителей этой молодой литературы, за немногими исключениями (к числу которых принадлежит Гете), являются выходцами из демократических низов немецкого бюргерства. Несмотря на полученное с трудом образование, они продолжают вести необеспеченное, полунищенское существование, характерное для безработной бюргерской интеллигенции XVIII века, если только с помощью знатного покровителя не найдут себе подходящей службы в качестве чиновника, пастора или учителя. Их демократические симпатии в вопросах общественно-политических нередко подсказаны, в частности, и этим опытом личной жизни.

Литература периода «бури и натиска» (Sturm- und Drang-Periode) представляет наиболее яркое выражение оппозиционных настроений молодой немецкой буржуазии. Это была «требовательная эпоха», как вспоминал впоследствии старик Гете, эпоха литературного бунтарства. Однако в общем облике немецкой литературы 70-х годов прямые общественно-политические интересы и высказывания отнюдь не доминируют. В Германии XVIII века, в условиях преимущественно мелкобуржуазного развития, не было предпосылок для широкого общественного движения треть-

его сословия и для политического оформления третьесловной идеологии, как это имело место в предреволюционной Франции. Литературная революция 70-х годов лишь косвенным образом направлена против господствующих социально-политических отношений: общественный протест переносится в абстрактную сферу индивидуального мировоззрения, философского, морального, эстетического, принимая форму индивидуалистического бунта, борьбы уединенной личности против окружающей общественной среды; отрицание политического гнета и сословного неравенства феодального общества перерастает в абстрактное индивидуалистическое отрицание всяких общественных отношений как таковых. При этом идейное бунтарство сочетается с беспомощностью на практике; в стране, не созревшей для буржуазной революции, ее одинокие глашатаи остаются маленьким авангардом без армии. Их выступление заканчивается для одних трагической катастрофой, для других — филистерским примирением с социальной действительностью. Лишь крупнейшие представители этой литературной эпохи — Гете, Шиллер, Гердер, Фосс — находят выход из противоречий в идеале гуманности, всеобщего развития и воспитания личности.

Поэты «бури и натиска» проповедуют индивидуализм, культ сильного человека, гениальной личности, которой тесно в окружающей ее повседневности мещанского быта, которая анархически противопоставляет себя обществу, взрывает сословные перегородки между людьми, религиозным догматам противопоставляет «религию сердца», а традиционной, общепринятой морали — свободное развитие индивидуальности, подчиняющейся только внутреннему нравственному закону. Гениальная личность является носителем инстинктивной, стихийной творческой силы и непосредственного, напряженного и страстного переживания жизни. Молодой Гете пишет своему учителю Гердеру: «Я хочу подняться до истинной религии, которая вместо святых почитает великого человека. Его я могу в любовном восторге прижать к груди и воскликнуть: «Мой друг! Мой брат! — и это иметь право сказать великому человеку!» Такой культ гения идет рука об руку с претензиями на гениальность. За вождями нового направления закрепляются прозвища «бурный гений» (*Kraftgenie*), «сильный человек» (*Kraftmensch*), «штюрмер» (*Stürmer*). Молодой Гете называет своего Фауста новым словом «сверхчеловек» (*Übermensch*), которое впоследствии будет подхвачено

и переосмыслено в антисоциальном направлении в философии Ницше.

В литературе «бури и натиска» идеальный образ мятежного героя-индивидуалиста представлен титаном Прометеем, бросающим вызов богам, или кудесником Фаустом, который вступает в союз с дьяволом, или героическими преступниками Клингера и молодого Шиллера. Излюбленный в драматургии «бури и натиска» сюжет враждующих братьев подсказывает возможность героической идеализации братоубийцы Каина (Клингер, «Близнецы») или евангельского «блудного сына» (Шиллер, «Разбойники»). Рядом с «сильным человеком» стоит демонический образ властной женщины (Machtweib), честолюбивой и преступной, неотразимой в своей чувственной красоте и страстности (Адельгейд в «Гёце фон Берлихингене» Гете и ее многочисленные повторения в драмах Клингера, Ленца, Мюллера). С другой стороны герой-индивидуалист выступает в бытовой и психологической обстановке XVIII века в обличье современного молодого человека из бюргерской среды — как Вертер или Клавиго у молодого Гете, Альвиль в романе его друга Якоби и др. При этом столкновение индивидуалистической морали с общественными условиями, свободного чувства — с семейными и бытовыми отношениями приводит к нравственным конфликтам, обычно заканчивающимся трагической развязкой, совершенно неизбежной и реальных условиях немецкого мещанского существования. Трагедия Гретхен в «Фаусте» Гете изображает этот конфликт в наиболее обобщенной и знаменательной форме.

Индивидуализм литературы «бури и натиска» несет на себе печать иррационализма, выросшего на почве протестантского пиетизма, мелкобуржуазной религиозности отсталой немецкой провинции. Оппозиция немецкого иррационализма против передовой идеологии буржуазного Просвещения связана с глубоким недоверием демократических масс к буржуазному прогрессу и цивилизации, которые вместе с освобождением от феодализма несут с собою новую форму социального неравенства и эксплуатации. Во Франции, где противоречия складывающегося буржуазного общества обнаруживаются в середине XVIII века гораздо более отчетливо, как боевой идеолог мелкобуржуазной демократии выступает Жан-Жак Руссо. В общественных условиях Германии XVIII века, где антирационалистические течения, связанные с пиетизмом, имели

прочную и своеобразную национальную традицию, именно сентиментальная сторона учения Руссо была встречена наиболее сочувственно, тогда как революционные тенденции его общественной философии не получили сколько-нибудь широкого отклика. «Бурные гении» выступают против рассудочности буржуазного Просвещения, против французского рационализма и механического материализма, они следуют за Руссо в его отрицании исторического прогресса, в противопоставлении природы и непосредственного чувства культуре и разуму. Их демократизм и «народничество» имеют сентиментальные черты: они идеализуют «природные» добродетели простого человека, патриархального крестьянина, противопоставляют бюргерской простоте и честности испорченность высших классов. Вместе с тем, в свете пробуждающегося национального чувства немецкого бюргерства, это противопоставление получает националистическую направленность — немецкой природной неиспорченности, простоте и чистоте нравов, глубине чувства противопоставляется «разложение» французской цивилизации, развращенность, легкомыслие и скептицизм, проникающие и в Германию вместе с французским влиянием через посредство высших классов.

Рассудочному интеллектуализму философии буржуазного Просвещения «бурные гении» противопоставляют повышенную эмоциональность, которая проявляется то как сентиментальная чувствительность и меланхолия (например, в «Вертере» Гете или в лирике геттингенских «бардов»), то как бурная напряженность сильного чувства, как аффект страсти, всецело владеющий человеком. Вместо механистического материализма они исповедуют эмоционально окрашенный пантеизм, более или менее свободный от конфессиональных форм, иногда приближающийся к сентиментальной «религии сердца», иногда, как у Гете, — к пантеистическому культу природы как места действия живых органических сил, вечно творящих и вечно разрушающих. Вместо отвлеченного научного познания они стремятся приобщиться к творческой полноте жизни, раскрывающейся в непосредственном, интуитивном, эмоционально окрашенном переживании целостной личности, прежде всего — гениальной личности поэта. Этот эмоциональный интуитивизм, нередко окрашенный религиозным чувством, отчасти сближает «бурных гениев» с господствующим направлением немецкой философской мысли 70-х годов, с так называемой «философией чувства и веры», сыгравшей

существенную роль в формировании нового литературного направления. Тем не менее было бы неверно, опираясь на эти элементы иррационализма, противопоставлять движение «бури и натиска» Просвещению — точка зрения, получившая в свое время широкое распространение в трудах немецких исследователей и решительно пересмотренная в последние годы литературоведами Германской Демократической Республики. Литература «бури и натиска» является своеобразным выражением боевой оппозиционной идеологии поднимающегося немецкого третьего сословия и, сохраняя основную идейную направленность просветительской литературы, знаменует ее заключительный этап.

2

В искусстве «бурные гении» также выступают против рационалистических принципов французского классицизма. Общеобязательным нормам и «правилам» искусства классицизма, строгой регламентации жанров и стилей они противопоставляют эстетический индивидуализм, для которого искусство есть прежде всего выражение личности художника. Эстетика классицизма признавала в произведениях искусства только типическое, общечеловеческое. Принцип индивидуализма, характерный для новой буржуазной эстетики, был незадолго до того провозглашен в Англии в статье поэта-сентименталиста Юнга «Мысли об оригинальном творчестве. Письмо к Ричардсону» (1759). Юнг различает поэтов, подражающих природе, и поэтов, следующих уже готовым образцам. Первые обладают оригинальностью, вторые являются только подражателями. Оригинальные поэты не нуждаются в правилах, которые лишь «служат костылями для калеков». Шекспир пренебрегал правилами, тем не менее он оригинальный поэт, более великий, чем подражатель Поп.

Опираясь на Юнга, «бурные гении» создают учение об оригинальности художественного гения (Originalgenie), который творит и разрушает формы искусства для выражения переживания, неповторимого в своем своеобразии. «Кто не творит исключений, тот не способен создавать великие произведения искусства», заявляет Гаманн, родоначальник немецкого иррационализма. «Гений должен снисходить к тому, чтобы потрясать правила, — иначе они не

станут живой водой». Противопоставление «гения» и «правил» проходит через все эстетические высказывания «бурных гениев». «Принципы для гения еще вреднее, чем правила, — говорит молодой Гете. — Школа и принципы сковывают силы познания и деятельности». В этом смысле Гете проводит любопытную параллель между индивидуализмом моральным и эстетическим. «Многое можно сказать в пользу правил, — пишет он в «Вертере», — то же, что может быть сказано в похвалу общественных связей и отношений. Человек, воспитанный ими, никогда не создаст ничего безвкусного и плохого, как и тот, кто подчиняется законам общественной жизни, никогда не будет неприятным соседом или интересным злодеем. Зато, что ни говори, правила всегда уничтожают правдивое чувство природы и правдивое его выражение». Лишь редко «прорывается наружу поток гения», «потрясая своими волнами удивленную душу». Идеальным символом такого гения-творца для Гердера и молодого Гете является титан Прометей, творящий людей по образу и подобию своему. Высшее воплощение этого идеала творческой оригинальности и силы они усматривают в гении Шекспира².

Принцип индивидуальности переносится и на своеобразие национальное и историческое. С точки зрения классицизма высший идеал прекрасного, основанный на разуме и воплощенный в совершенных произведениях античного искусства, имеет каноническое значение для всех времен и народов. «Бурные гении» (в особенности Гердер и молодой Гете как его ученик) выдвигают принцип многообразия типов и идеалов художественного совершенства и их зависимости от условий национального и исторического развития. Оправдание национального своеобразия вообще есть путь к защите исторического своеобразия немецкого национального искусства и литературы. Гердер и его соратники продолжают начатую Лессингом борьбу против слепого подражания чужеземным образцам, за национальное содержание и национальный характер немецкой литературы. Однако на этой ступени развития буржуазной идеологии национальное еще не противопоставляется общечеловеческому и рассматривается как одна из индивидуальных форм его исторического проявления.

Рационализму классической эстетики «бурные гении» противопоставляют принцип эмоционального искусства. Поэзия выражает непосредственное чувство и должна прежде всего действовать на чувство. Отсюда стремление

к повышению эмоциональной экспрессивности и в то же время эмоциональное отождествление себя со своим героем — не только в лирике как выражение интимного личного переживания (в песнях молодого Гете, элегиях Гельти, любовной риторике Бюргера), но и в романе и драме — у Гете, например, в «Вертере» и в «Фаусте» или в патетических тирадах героев его психологических драм («Клавиго» и «Стелла»). В драмах Ленца и в особенности Клингера нередко все герои поочередно являются выразителями эмоций автора.

С другой стороны, от читателя и критика также требуется прежде всего эмоциональное восприятие произведения искусства. Критический анализ, холодная оценка ученых «знатоков» преследуется насмешкой, как, например, в ряде стихотворных импровизаций молодого Гете («Художник и знаток» и др.). Один из героев Клингера заявляет, не случайно намекая на Лессинга: «Мой милый Лаокоон, сколько тебе пришлось выстрадать! Всякий мальчишка болтает о тебе, и важные господа рассуждают о том, почему ты разинул рот. О, если бы они стояли перед тобою полные глубокого внутреннего чувства!..» Поэтому критические статьи «бурных гениев», начиная с их учителей Гаманна и Гердера, никогда не представляют систематического и рационального развития идеи: они являются «сердечными излияниями», взрывом сильных чувств, восторга или негодования, вызванного произведением искусства, они выражены прерывистой речью, заплетающимся от волнения языком, с повторениями, восклицаниями, многоточиями как признаками сильнейшего аффекта.

Индивидуализм и эмоциональность в эстетике «бури и натиска» не означает снижения общих реалистических тенденций литературы буржуазного Просвещения. Они являются методом, правда — чрезвычайно несовершенным, постижения реальной действительности в ее конкретных противоречиях там, где рационалистическое искусство ограничивается односторонней типизацией и формальным, рассудочным обобщением. Реалистические тенденции молодой буржуазной литературы находят себе выражение в принципе «подражания природе». «Я укрепился в решении следовать впредь одной природе, — заявляет молодой Гете в «Вертере». — Она одна бесконечно богата, она одна может воспитать великого художника». Принцип «подражания природе» имеет в литературной практике периода «бури и натиска» весьма разнообразное содержание.

Прежде всего он обозначает продолжение общественных тенденций бюргерского реализма XVIII века, установленных Лессингом. Немецкая национальная литература, о создании которой мечтают молодой Гете и его друзья, должна отказаться от сословной ограниченности литературы привилегированных классов, от условности придворного и салонного вкуса французской классической поэзии, от возвышенного пафоса классической трагедии и эпopeи, изображающей царей и героев: она должна воспроизводить реальную жизнь немецкого общества, то есть мысли и переживания людей так называемого среднего класса, их бытовую обстановку и общественные отношения. Демократические симпатии бюргерской молодежи 70-х годов и здесь проявляются в расширении социальной сферы искусства: Гете, Бюргер, Фосс, «живописец» Мюллер изображают сцены из крестьянской жизни то в сентиментальной идеализации патриархальной идиллии, то с острой социальной критикой феодального угнетения. В то же время расширение сферы искусства проявляется в натуралистической погоне за «низкими» и «вульгарными» темами: таковы грубые сцены из студенческой жизни у Ленца, Мюллера и в рукописной редакции «Фауста» Гете или в трагедии Вагнера «Детоубийца» — изображение дома свиданий, в котором девушку из мещанской семьи лишают невинности, убийство ребенка покинутой матерью в «Фаусте» Гете и в названной пьесе Вагнера и т. п.

С другой стороны, требование реалистической правдивости изображения распространяется и на внутренний, душевный мир поэта и его героев, на личное чувство в его индивидуальной неповторимости — будь то интимные лирические переживания и ситуации любовной лирики Гете или его «Вертера» или эксцентричные переживания и сумасбродные поступки Ленца и его влюбленных героев в автобиографическом романе «Отшельник» и драматическом очерке «Англичанин». Как в том, так и в другом случае идеально-прекрасному как высшему принципу классического искусства реалистическая эстетика «бури и натиска» противопоставляет принцип «характерного» как «единственно правдивый», по словам молодого Гете. «По своему ощущению, — пишет Ленц, развивая идеи Гете, — я ценю художника характерного, даже карикатуриста, в десять раз выше, чем идеального, потому что в десять раз труднее изобразить фигуру правдиво и точно, как воспринимает ее гений, чем вычерчивать в течение десятка лет

идеал прекрасного, который существует, в конце концов, только в мозгу художника».

Этими общими эстетическими принципами определяются как оценка «бурными гениями» явлений современной им европейской литературы, так и пересмотр литературного наследия прошлого. Основная литературная ориентация новой школы, определяемая ее бюргерскими симпатиями и антипатиями, движется в рамках, намеченных уже Лессингом: протест против господствующих «французских» вкусов, против французского рационализма и придворного классицизма, подсказанный классовыми и национальными мотивами, и симпатия к литературе буржуазной Англии (семейный роман XVIII века, сентиментальная лирика Юнга и Грея, предромантизм — с его интересом к народному творчеству и возрождением Шекспира и национальной старины). Однако отвергая Вольтера, как поэта-классициста и философа-скептика, «развратителя нравов», и немецкого Вольтера — Виланда, с его галантным эпикуреизмом и космополитическим «хорошим вкусом», воспитанным на образцах французской салонной поэзии, «бурные гении» учатся трактовке социальной темы у французских буржуазных драматургов Дидро и Мольера и восхищаются Руссо как «настоящим немцем» среди французов. Аристократической форме французской классической трагедии противопоставляется демократический и реалистический театр Шекспира, пренебрегающий условными «правилами» классической сцены. Шекспир является высшим образцом «оригинального гения», создателем трагических характеров, ярких индивидуальностей и сильных страстей.

Но особенно важное значение имеют ярко выраженные национальные тенденции литературы «бури и натиска». Возрождается интерес к немецкой национальной старине, вызванный растущим национальным самосознанием поднимающейся буржуазии, к бюргерской литературе XVI века, которой увлекается молодой Гете, к средневековому миннезангу, германским древностям, на которые указал Клопшток; в круг этих древностей включается в один ряд с древнеисландской «Эддой» проблематическая фигура «северного барда» Оссиана, созданная шотландцем Макферсоном. Молодой Гете увлекается средневековой готикой, ошибочно понимая ее как национальное «немецкое зодчество». Обновления национальной литературы ищут в народной поэзии, которая, в противоположность поэзии книжной с

ее сословной ограниченностью, представляется непосредственным проявлением творческого дара, одинаково присущего всем классам общества и всем народам, но прежде всего тем из них, кто наименее испорчен рассудочной цивилизацией господствующих классов западноевропейского общества. Гомер и Оссиан в этом смысле одинаково являются народными певцами, поэзия которых прекрасна своей патриархальной простотой и близостью природе. Сборник английских народных баллад, изданный епископом Перси, служит ободряющим примером для Гердера и Бюргера, призывающих к собиранию немецких народных песен (см. выше, стр. 251). Гете первый следует этому призыву. Его юношеская лирика, баллады Бюргера, песни геттингенских «бардов» свидетельствуют о возрождении немецкой лирики XVIII века, соприкоснувшейся с национальным фольклором.

В развитии немецкого литературного языка идеи «бури и натиска» сказались сближением книжного языка с разговорной речью, общей демократизацией языка, расширением его социальной базы, свободным проникновением лексических и даже грамматических провинциализмов, идущих из народной речи, и в то же время использованием языковых архаизмов старой немецкой литературы. В бытовом диалоге проявляется тенденция к реалистической речевой характеристике говорящих путем введения мещанского просторечия, в исключительных случаях — даже диалекта. С другой стороны, в развитие тенденций, намеченных уже швейцарцами и Клопштоком, выдвигается значение эмоционального элемента в поэтическом языке, его ритмичности, образности, экспрессивности, его непосредственного воздействия на чувство. Обе тенденции сосуществуют рядом, например — в «Фаусте» Гете, в особенности — в рукописной редакции 1773—1775 годов, где сниженный демократический разговорный язык бытовых сцен чередуется с повышенной лирической образностью и эмоциональной выразительностью патетических монологов самого Фауста.

В развитии литературы «бури и натиска» необходимо различать несколько этапов и группировок. В 60-х годах намечается формирование нового направления, как оппозиционной иррационалистической струи внутри немецкого Просвещения: первые выступления Гаманна, родоначальника так называемой «философии чувства и веры» (1760—1762), и Герстенберга, новатора в области литературной критики и драматургической практики (1766—

1767). К концу 60-х годов относится начало деятельности Гердера.

В 1770 году в Страсбурге Гердер встречает молодого Гете, который становится его учеником. Сборник «О немецком характере и искусстве», изданный Гердером при участии Гете, является первым литературным манифестом «бури и натиска». Драма Гете «Гёц фон Берлихинген» (1773) и его роман «Вертер» (1774) знаменуют победу молодой литературы. Вокруг Гете группируются его соратники: драматурги Ленц, Клинггер, Вагнер, образующие в 1773—1775 годах во Франкфурте более тесный дружеский кружок, получивший впоследствии название «рейнских гениев», и примыкающие к этому кружку «живописец» Мюллер и ученик Виланда Гейнзе. Дружеские связи объединяют «рейнских гениев» с геттингенскими «бардами», кружком лирических поэтов, развившимся самостоятельно под покровительством Клопштока (Фосс, Гельти, Миллер, Фр. Штольберг и близкий к ним Бюргер), а также с писателями из лагеря «философии чувства и веры», немецкого иррационализма и пиетизма (Лафатер, Фр. Якоби, Юнг-Штиллинг, поэт Клаудиус).

Расцвет литературы «бури и натиска» относится к 70-м годам. Для Гете «бурные годы» кончаются переездом в Веймар (1775), куда за ним вскоре последовал Гердер (1776). В Веймаре складывается новая доктрина немецкого классицизма, основанная на преодолении мятежного индивидуализма «бури и натиска», на идее воспитания гармонической личности, ориентированной на античный идеал гуманности. Лессинг, который в своей «Эмилии Галотти» сыграл немалую роль в политической активизации драматургии «бури и натиска», участвует в развитии немецкого классического гуманизма философской трагедией «Натан Мудрый» (1779), Виланд — своей последней и наиболее законченной поэмой «Оберон» (1780). Ближайшие друзья молодого Гете сходят с литературной сцены в конце 70-х годов: Ленц, Клинггер, «живописец» Мюллер покидают Германию, Вагнер и Гельти умирают, Герстенберг, Лейзевиц, геттингенец Миллер уходят из литературы. К началу 80-х годов творчество большинства геттингенцев, архаически сентиментальное и наивно патриотическое, безнадежно устарело и находит подражателей лишь в кругу таких эпигонов эпохи «чувствительности», как Маттиссон (1761—1831) или Тидге (1752—1841). Христианские пиетисты и религиозные философы типа Лафатера и Юнг-

Штиллинга все более замыкаются в конфессиональной религиозности, теряя связь с передовой просветительской и гуманистической литературой классицизма. Только Фосс, Клинггер и Гейнзе из писателей, когда-то близких молодому Гете, по-разному пережили кризис штюрмерства и нашли самостоятельный путь в литературе эпохи.

В начале 80-х годов своеобразным завершением «бури и натиска» является выступление молодого Шиллера. В его творчестве, как уже у его предшественника Шубарта, мятежный индивидуализм «бурных гениев» заостряется радикальной политической тенденцией, характерной для просветительского гуманизма накануне французской буржуазной революции. Но уже в середине 80-х годов Шиллер, как и Гете, вступает на путь философско-исторического осмысления действительности и переходит на позиции веймарского классицизма.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ «БУРИ И НАТИСКА»

1

Зарождение литературного движения «бури и натиска» относится к 60-м годам. Среди предшественников, сыгравших существенную роль в формировании интеллектуальной атмосферы эпохи, должны быть названы представители так называемой «философии чувства и веры». Это движение философской мысли, родственное руссоизму в его немецкой интерпретации, выросло на основе индивидуалистической религиозности немецкого пиеизма, господствующего мировоззрения отсталых мелкобуржуазных масс Германии XVIII века. Оно выступает с критикой поверхностного рационализма и интеллектуализма школы Лейбница — Вольфа, характерного для популярных форм немецкого Просвещения, противопоставляя рассудочному познанию действительности непосредственное индивидуальное чувство, эмоционально окрашенную религиозную интуицию.

Не менее существенно влияние, оказанное «философией чувства и веры» на современную литературную мысль: в характерной для немецкой отсталости мистифицированной религиозной форме она выдвигает новое учение об историческом опыте как основе познания действительности, о творческом своеобразии «оригинальной» личности, об эмоциональных основах художественного творчества. Освобож-

денные от религиозной оболочки, эти идеи определяют дальнейшее развитие литературы «бури и натиска».

Из представителей «философии чувства и веры» наиболее значительное влияние на молодую литературу имел кенигсбергский философ Иоганн-Георг Гаманн (1730—1788), учитель Гердера и Якоби, прозванный современниками «северным магом». В противоположность своему земляку Канту, Гаманн не был академическим ученым и создателем системы. Его мировоззрение тесно связано с его оригинальной личностью и является своего рода «философией жизни», изложенной в форме отрывочных заметок, афоризмов, притч и прорицаний. Гаманн ведет последовательную борьбу против немецкого рационализма как системы отвлеченного знания. Его христианский пиетизм окрашен сенсуалистически. По примеру английских эмпириков он ищет в объективном мире, постигаемом чувственным опытом, источник познания действительности. Но понятие опыта у Гаманна мистифицировано и лишено интеллектуальных элементов: под опытом он понимает религиозно окрашенную интуицию, которую обозначает словом «вера». Истина для Гаманна — не вывод из логических рассуждений, а факт действительности, непосредственно обнаруживаемый интуитивным восприятием. «Существование любой вещи основано на непосредственном ощущении, а не на умозаключениях». «Наше собственное бытие и существование других предметов вне нас требует веры и никак доказано быть не может». Отвлеченное рассудочное знание обедняет полноту действительности, раскрывающуюся непосредственному чувству. «Между непосредственным ощущением и доказательством такая же разница, как между животным и его скелетом». Отсюда — обращение к историческому опыту как источнику познания конкретной действительности. «Чувственное познание и история — вот источники знания. Сколько бы первое нас ни обманывало, как бы наивна ни была вторая, я предпочитаю их всем воздушным замкам». Абстрактному рационалистическому идеалу всеобщей «естественной религии», основанной на разуме, которую проповедовали просветители-деисты, Гаманн противопоставляет конкретные исторические формы религий, соответствующие историческому уровню развития данного народа. «Если правда, что евангелия возникли в Палестине в эпоху римского владычества и записаны были не литераторами, то характер их письма является подлинным доказательством того, кто были составители,

где и когда были составлены эти книги». Тем самым, помимо своей воли, Гаманн прокладывает путь к пониманию религии как исторического явления и так называемых «священных книг» как исторического памятника. В этом вопросе (как и в ряде других) его учеником и продолжателем явился Гердер (см. выше, стр. 232).

Религиозный интуитивизм Гаманна носит эмоциональный характер. Холодной рассудочности он противопоставляет напряженное, страстное чувство целостной личности. В этом смысле в его религиозном чувстве нет ничего аскетического, потустороннего. «Сердце, лишенное страстей и аффектов, подобно голове без понятий, без мозга. Я сомневаюсь, чтобы христианству нужны были такие сердца и головы». «Как растут, как пламенеют, как волнуются наши чувственные впечатления, когда свидетельствуют о вере и о духе!» «Истинные апостолы любви — дети громов!»

В «Достопамятном о Сократе» («Sokratische Denkwürdigkeiten», 1760) Гаманн сравнивает себя с Сократом, немецких просветителей-рационалистов — с греческими софистами. Хотя Сократ признавался в противоположность софистам, что он ничего не знает, оракул Аполлона признал его мудрейшим из людей. Сократ был мудр, потому что прислушивался к тайному голосу своего «демона». «Легко ему было казаться незнающим: он имел гения, которого любил и боялся, как бога». В образе Сократа Гаманн прославляет интуитивное познание гениальной личности. Как было отмечено выше, он первый перенес на немецкую почву учение Юнга об «оригинальном гении» художника.

Историческое значение интуитивизма Гаманна в перспективе развития немецкой философской мысли XVIII века заключается не в его положительном содержании, носящем отпечаток религиозных настроений немецкого пиеизма, а в его критических элементах, направленных против абстрактного рационализма раннего немецкого Просвещения, в раскрытии противоречий объективной действительности и тем самым — в подготовке диалектического метода классического немецкого идеализма. Этим объясняется та высокая оценка роли Гаманна в развитии немецкой философской мысли, которую мы находим у Гегеля и Гете, в особенности в годы молодости этого последнего.

Эмоциональный момент имеет особенно важное значение в эстетике Гаманна, изложенной в афоризмах его брошюры «Карманная эстетика. Рапсодия в кабалистической

прозе» (1762). В поэзии Гаманн усматривает выражение интуитивного восприятия действительности, непосредственного, сильного чувства. Поэзия говорит языком вдохновения и страсти, чувственным и образным. «Чувства и страсти говорят образами и понимают только образы. В образах заключается весь клад человеческого знания и счастья». Поэтому язык первобытного человека Гаманн называет поэзией: он открывает в первобытном сознании начало иррационального, лежащее, по его мнению, в основе всякой поэзии. «Поэзия — родной язык человеческого рода, подобно тому как садоводство древнее земледелия, живопись — письма, песня — декламации, притча — умозаключения, обмен — торговли. Глубоким сном был покой наших предков и движение их — безумной пляской. Семь дней они сидели молча, удивляясь и созерцая, и отверзали уста свои — для крылатых слов».

Не будучи ни поэтом, ни литературным критиком, Гаманн как философ живейшим образом интересовался вопросами языка и поэзии. Его мысли о первобытной культуре, о народном творчестве, о происхождении языка, о поэзии Библии и Шекспира имели большое влияние на современников, в особенности — на Гердера, который во многих вопросах является его непосредственным учеником.

Наиболее законченную систему философского интуитизма на основе «философии чувства и веры» создал Фридрих-Генрих Якоби (1743—1819), ученик Гаманна и друг молодого Гете. Якоби — человек сентиментального века, воспитанный на сочинениях Руссо, поклонник сильного чувства, автор философско-психологических романов, примыкающих к жанру «Вертера», но в то же время он — христианский пиетист, полемизирующий с интеллектуализмом философии Просвещения и классического немецкого идеализма. По собственному признанию Якоби, его философия никогда не была бескорыстной, она должна была помочь ему «осознать в себе нечто уже существующее — прирожденное благоговение перед неведомым богом». Отвлеченному рассудочному знанию Якоби, как и его учитель Гаманн, противопоставляет религиозно окрашенное чувство, непосредственную интуицию бытия. Критикуя отвлеченное знание, он стремится показать, что в своем последовательном развитии оно неизбежно приходит в противоречие с очевидностью непосредственного «наивного» опыта.

Первая система отвлеченного знания, против которой выступил Якоби, была философия Спинозы. В книге «Об учении Спинозы. Письма к Мендельсону» (1785) Якоби рассматривает философию Спинозы как образец последовательного развития отвлеченной мысли, которая, предоставленная самой себе, с неизбежностью должна прийти к представлению о мире как о механически детерминированной цепи причин и следствий, к отрицанию существования бога и свободы воли, то есть к материализму и атеизму. Этот «ужасный» пример действительно последовательной интеллектуалистической философии Якоби противопоставляет непоследовательному эклектизму немецких рационалистов.

Книга Якоби вызвала оживленную полемику. Здесь была впервые напечатана ода Гете «Прометей», проникнутая антирелигиозным духом и подсказанная молодому поэту влиянием Спинозы. Якоби сообщал, что Лессинг, которому он читал эту оду незадолго до его смерти, принял ее сочувственно и признал себя спинозистом. Для друзей Лессинга, проповедовавших, как Мендельсон, умеренную форму деизма, такое признание было ударом. Рассказывали, что старик Мендельсон умер от душевного потрясения, вызванного этим неожиданным для него разоблачением, готовя опровержение в «защиту» своего друга. Напротив, Гете в письмах к Якоби тоже объявляет себя спинозистом, а Спинозу, отождествлявшего бытие и бога, — «благочестивейшим и христианнейшим» писателем. В защиту философии Спинозы выступает и Гердер в книге «Bog!» (1787). Таким образом, полемика о Спинозе приводит в середине 80-х годов к размежеванию между передовым отрядом классической немецкой литературы (Лессинг, Гете, Гердер), принявшим и переработавшим наследие великого философа-материалиста, и группой христианских пиетистов, все более закреплявшихся на реакционных позициях конфессиональной религиозности.

Дальнейшие философские выступления Якоби связаны с критикой гносеологического идеализма в системах Юма, Канта и Фихте. На примере этих систем Якоби стремится показать, что враждебная ему интеллектуалистическая философия с необходимостью приходит к субъективному идеализму: отвлеченный разум не может «из себя» познать реальности внешнего мира, который превращается для него в смену наших субъективных представлений о мире, в необоснованную в объективной действительности иллюзию

познающего субъекта. Существенной исторической заслугой работ Якоби, направленных против философии Канта, является критика кантовского понятия «вещи в себе». В своих философских романах Якоби выступает против субъективного идеализма с точки зрения наивного здравого смысла. В позднейшем издании его философского романа «Альвиль» (1791) одна из героинь заявляет: «Если мы видим с помощью глаз и слышим с помощью ушей, это еще не значит, что мы ничего не видим, кроме собственных глаз, и ничего не слышим, кроме своих ушей, а к этому сводятся в конечном счете все выводы новейшей философии».

Последнее по времени полемическое выступление Якоби направлено было против натурфилософии Шеллинга, которого он обвинял в атеистическом пантеизме, возрождающем философию Спинозы («О божественных вещах и их откровении», 1811). Шеллинг ответил Якоби резким памфлетом, защищающим право свободного исследования «божественных истин». Гете всецело присоединился к точке зрения «спинозиста» Шеллинга против своего старого друга. «Я сам достаточно натерпелся, — писал он Кнебелю, — от его ограниченного существа. У него не уместается в голове, что дух и материя, душа и тело, мысль и протяжение, или (как гениально выражается один наш современник-француз) воля и движение, были, суть и будут необходимыми парными составными частями вселенной, которые требуют обе равных прав и потому, взятые вместе, могут быть рассматриваемы как наместники бога, — кто не может возвыситься до этого представления, тому давно бы уж надо было оставить в покое философию» (8 апреля 1812 г.).

Несмотря на целый ряд глубоких и верных критических замечаний там, где Якоби выступает против рационалистов-эклектиков и субъективного идеализма Канта и Фихте, его борьба против «отвлеченных начал» современной философии преследует, по существу, глубоко реакционную цель — оправдания «чувства и веры» путем последовательного доведения до абсурда философского мировоззрения, опирающегося на разум и рациональный опыт. Знание отвлеченное, основанное на умозаключениях и доказательствах, с точки зрения самого Якоби, не обладает полной достоверностью: его достоверность — опосредствованная, «из вторых рук». Подлинная достоверность дается самими вещами и непосредственно усматривается верой,

то есть религиозной интуицией, которая устанавливает существование внешнего мира вне нас, как подлинной, объективной реальности, существование познающего я (человеческой души) и божества. Так от крайнего скептицизма по отношению к рассудочному познанию Якоби совершает скачок к догматической религиозности, оправданию которой должна служить его философия, или, говоря словами его критиков — «salto mortale в лоно божественного милосердия».

Среди ближайших предшественников «бурных гениев» должен быть назван и И.-К. Лафатер (1741—1801), которого, по аналогии с Гаманном, современники называли «южным магом». Уроженец Швейцарии, цюрихский пастор, прославившийся в молодости смелым выступлением против злоупотреблений провинциального фогта Гребеля, Лафатер выступает как проповедник возрождения христианской веры, разъезжает по Германии, окруженный многочисленными поклонниками и поклонницами, которым он проповедует религию сердца. Религиозный сенсуалист, как и Гаманн, он наивно верит в чудеса, совершающиеся не только в евангельские времена, но и в наше время. Благодаря этому он неоднократно становится жертвой религиозных шарлатанов, злоупотребляющих его доверчивостью. Так, в свите Лафатера выступал Христоф Кауфман (1753—1795), прозванный «божьей ищейкой», проповедник опрощения и «гениальности», который путешествовал по стране верхом на лошади, с длинной гривой нестриженных волос и большой бородой, в рубашке, расстегнутой до пояса, ел сырой картофель и выдавал себя за пророка и религиозного учителя. К числу поклонников этого авантюриста принадлежали одно время «бурные гении» Шубарт и «живописец» Мюллер, который впоследствии изобразил его в карикатурном виде в своем «Фаусте». Гете был в молодости очень дружен с Лафатером, но в веймарские годы разошелся с ним, возмущенный его навязчивой пропагандой христианской веры и саморекламой.

Для формирования идеологии «бури и натиска» существенное значение имели «Физиогномические фрагменты» Лафатера («*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*», 1775—1778). Согласно учению Лафатера, изложенному в его «Физиогномике», лицо человека является отражением души: по чертам лица можно судить о характере. Человеческие лица различаются не только по типу, но и по своим индивидуальным

особенностям. Нет двух лиц, абсолютно похожих друг на друга, как нет и совершенно одинаковых характеров. Закономерная связь между физическим и духовным миром обуславливает теснейшее взаимодействие между телом и духом. Задача физиогномиста — разгадать эту связь, судить по физическим признакам о духовном содержании. Лафатер собрал в своей «Физиогномике» портреты великих людей прошлого и многих современников. Его «физиогномические поездки» по Германии имели целью знакомство с выдающимися людьми и собирание их портретов. У него было много адептов и сотрудников, к которым принадлежал и молодой Гете, напечатавший в книге Лафатера физиогномические характеристики Гомера, Цезаря, Брута, Тиберия, Ньютона, Клопштока и др. Эти характеристики, как и статьи самого Лафатера, не включают анализа анатомических признаков строения лиц, которым приписывается определенное психическое содержание; они ограничиваются передачей в форме восклицаний непосредственного эмоционального впечатления, своего рода интуитивного художественного переживания человеческой личности. В этом смысле «Физиогномика» Лафатера является одним из наиболее характерных выражений культа «оригинальной личности» в литературе «бури и натиска».

Сочинения Лафатера пользовались большой популярностью и за пределами Германии. К числу его поклонников принадлежал молодой Карамзин, который вступил с ним в 1786 году в переписку и усердно посещал его во время своего пребывания в Цюрихе («Письма русского путешественника», август 1789 года).

Из круга пиетистов вышел также Юнг-Штиллинг, начало литературной деятельности которого относится к 70-м годам. Генрих Юнг, по прозвищу Штиллинг (1740—1807), родился в глухой деревушке Вестфалии в бедной крестьянской семье. Благодаря своим исключительным способностям и настойчивости Юнгу удалось, хотя и с трудом и не сразу, получить образование и «выйти в люди», но несмотря на это он оставался до конца своей жизни в узком кругу наивного благочестия, в котором был воспитан как крестьянский мальчик. В течение своей жизни он переменял несколько профессий: сперва был деревенским портным и учителем, потом врачом, прославившимся своими глазными операциями, потом профессором политической экономии и лесоводства. В конце жизни он получил широкую известность как религиозный писатель, пиетист и мистик, толко-

ватель Апокалипсиса, имевший огромное влияние своими популярными сочинениями на развитие немецкого сектантства («Тоска по родине», 1794; «Теория изучения духов», 1808; журнал «Серый человек. Листок для народа», 1795—1816). В годы политической и религиозной реакции после французской буржуазной революции мистический пиетизм Юнг-Штиллинга получил большое распространение и за пределами Германии, его религиозные трактаты переводились на многие европейские языки; в частности, идеями Штиллинга вдохновлялся Александр I в эпоху Венского конгресса.

С литературой «бури и натиска» Юнг-Штиллинг связан через молодого Гете, который познакомился с ним в 1770 году в Страсбурге, где тридцатилетний Штиллинг, живя на средства своих покровителей, изучал медицину в университете. Гете заинтересовался оригинальной личностью этого выходца из народа, застенчивого и неловкого в своем старомодном провинциальном костюме, вызывавшем насмешки страсбургских студентов. Он оказывал Штиллингу поддержку материальную и моральную, познакомил его с Гердером, который имел на Штиллинга большое влияние, и ввел его в круг современных литературных интересов, дав ему в руки Оссиана, Шекспира и английских романистов XVIII века. «Так Штиллинг из природы прямым путем попал опять в природу», — писал впоследствии Юнг в своей автобиографии.

Гете посоветовал Юнгу написать историю своей жизни и издал на свои средства первый выпуск его жизнеописания — «Детство Генриха Штиллинга, подлинная история» (1777). Успех этой книги побудил автора продолжить свою автобиографию, которая выходила в виде отдельных выпусков до его смерти.

Несмотря на преувеличенное благочестие Штиллинга, которое в последних частях его биографии приобретает характер религиозной мании, эта книга в первых своих выпусках (1777—1778) замечательна как правдивая и при всей своей наивности реалистическая картина жизни патриархальной крестьянской семьи, ее быта, психологии и верований, народных обычаев и преданий. Характерно, что Бертольд Ауэрбах называет «Детство Штиллинга» первым образцом того жанра «деревенского рассказа», которого он сам считается основателем.

Между «философией чувства и веры» и литературным движением «бури и натиска» в начале 70-х годов устанав-

ливается тесное взаимодействие. Помимо личных связей Гердера с его учителем Гаманном и с Лафатером, молодого Гете — с Лафатером, Якоби и Юнг-Штиллингом и др., существенную роль при этом играли общие тенденции литературного движения этого времени — культ непосредственного чувства, сентиментальность, иррационализм и религия сердца, характерные явления немецкой бюргерской культуры середины и второй половины XVIII века. Если на первых этапах «бури и натиска» сентиментальная религиозность и антиинтеллектуалистические тенденции «философии чувства и веры» были не чужды «бурным гениям» (в частности, например, молодому Гердеру и геттингенским поэтам), то, с другой стороны, философы-иррационалисты (в особенности Гаманн) в оболочке индивидуального религиозного чувства исповедовали ту же эмансипацию личности, культ природы и сильного чувства и те же сентиментально-демократические симпатии, что и «бурные гении».

Размежевание становится заметным в 80-х годах, с формированием веймарского классицизма и критической философии Канта. Свидетельством совершившегося сдвига является личное расхождение Гете с друзьями его молодости — Лафатером, Якоби, Юнг-Штиллингом, Штольбергом. Гете освобождается от сентиментальной религиозности «бури и натиска»; его занятия естественными науками, изучение Спинозы, ориентация на наследие античности готовят развитие революционного гуманизма немецких классиков, опирающегося на передовые идеи буржуазного Просвещения. В «Критике чистого разума» Канта (1781) немецкая идеалистическая философия делает попытку, правда непоследовательную и противоречивую, освободиться от религиозной метафизики, отбросив «божественное» в область непознаваемого. К этому времени в «философии чувства и веры» усиливаются элементы конфессионализма, догматической нетерпимости, ограниченной филистерской морализации. Рядом с передовым движением веймарского классицизма и классическим немецким идеализмом христианские пиеисты представляют архаическое и реакционное направление общественной мысли, не преодолевшее мещанского сентиментализма середины XVIII века и ограниченное узкими интересами религиозной пропаганды, которая особенно усиливается в условиях политической реакции, вызванной французской буржуазной революцией. В художественной литературе это

направление окрашивает своим влиянием оппозицию против веймарского классицизма (Жан-Поль Рихтер) и является, как видно на примере Шлейермахера и Новалиса, одним из источников религиозной реакции в эпоху романтизма.

2

В литературной области ближайшим предшественником «бури и натиска» является Г.-В. Герстенберг (1737—1823). Уроженец Голштинии, немец по происхождению и воспитанию, он был датским подданным, служил чиновником у себя на родине и в Копенгагене и был прекрасным знатоком английской литературы и скандинавских древностей. Не будучи революционером в вопросах искусства, он испытал влияние новых идей английского предромантизма. В 1766—1767 годах он издает, как продолжение «Литературных писем» Лессинга, свои «Письма о литературных достопримечательностях», получившие впоследствии по месту издания название «Шлезвигских литературных писем». Он интересуется поэтической стариной, научившись от Руссо смотреть на историю человечества иными глазами, «чем наши школьные ученые и модники». Он ценит в литературе не «игрушки искусства», а «безыскусственную природу», и находит в Гомере осуществление своего идеала «неутонченной простоты». «Изящным умам» современности он противопоставляет «поэтический гений», присутствие которого обнаруживается не отдельными «способностями», а «вдохновенным тоном», «живостью образов, действий и вымыслов, душевным жаром, силой, всепобеждающим порывом вдохновения», которые не могут быть заменены «искусством» и «прилежанием». «Я считаю, что только то является поэзией, что создано поэтическим гением, — заявляет Герстенберг. — Бен Джонсон, Корнель, Вергилий были талантливыми людьми, создавали шедевры искусства, но не были гениями. Шекспир был гением, хотя редко создавал шедевры и не был „изящным умом“».

Герстенберг знакомит читателей своих писем с «романтическими вымыслами» английского поэта Спенсера и его учителя Ариосто. Отрицая подлинность «Оссиана», он противопоставляет ему английские народные баллады, собранные Перси, и старинные датские баллады, которые печатает в своем прозаическом переводе. Он увлекается древнескандинавской «рунической» поэзией «Эдды» и скальдов и переводит прозой наиболее характерные от-

рывки. Следуя примеру Грея и Перси, уже давших на английском языке образцы переводов рунической поэзии, он выступает с самостоятельным произведением на древнескандинавскую тему — «Поэма скальда» (1767), которое оказало влияние на развитие «бардической поэзии» Клопштока и его учеников.

В «Опыте о Шекспире» («Versuch über Shakespeares Werke und Genie»), напечатанном в «Письмах», Герстенберг выступает против традиционной критики Шекспира по образцу и правилам греческой драмы. «Драма Шекспира — не драма древних, следовательно, она не терпит такого сравнения». С точки зрения принятой по примеру греков классификации жанров, «трагедии Шекспира — не трагедии, его комедии — не комедии». Но Герстенберг находит у Шекспира более существенные достижения: универсализм поэтического кругозора, который охватывает «человека, вселенную, все на свете», и реализм в воспроизведении многообразия человеческой жизни и характеров — «изображение нравов, тщательное и верное подражание истинным и вымышленным характерам, смелые картины духовной и физической жизни», «живые образы нравственной природы человека».

Вслед за статьей о Шекспире Герстенберг выступает с трагедией «Уголино» (1767), задуманной как подражание Шекспиру. Сюжет «Уголино» подсказан «Божественной комедией» Данте: голодная смерть графа Уголино Герардеска, брошенного в темницу вместе с тремя сыновьями. В соответствии с теорией Герстенберга, эта драма дает картину душевного состояния героев, индивидуализированную согласно их возрасту и характеру, — героического сопротивления, мрачного страдания, вспышек гнева, ненависти, отчаяния и мучительной смерти. «Шекспиризм» Герстенберга предвосхищает драматический метод «бурных гениев»: изображение абстрактного «сильного человека» в пароксизме страсти, стремящееся к максимальной натуралистической экспрессивности.

МОЛОДОЙ ГЕТЕ

1

Родоначальником литературы «бури и натиска» является молодой Гете, литературный вождь немецких «бурных гениев», определивший своим творчеством основное направление литературы этого времени. Но творчество Гете,

как всякого великого писателя, не укладывается целиком в узкие рамки литературной школы: Гете наложил свой отпечаток на весь тот классически-романтический период немецкой литературы, с 1770 по 1830 год, который уже современники называли по его имени «эпохой Гете»¹ в том же смысле, в каком говорят, например, об «эпохе Шекспира» в английской литературе. Более того: можно сказать, что Гете как величайший немецкий поэт является самым гениальным выразителем классической немецкой культуры этого времени в ее наивысших достижениях и в то же время в ее исторически обусловленной ограниченности.

Иоганн-Вольфганг Гете (1749—1832) родился в вольном городе Франкфурте-на-Майне, одном из немногих крупных торговых центров Германии XVIII века. Политическая власть во Франкфурте как городской республике находилась в руках патрициата, то есть привилегированной верхушки торговой и финансовой буржуазии. С материнской стороны Гете принадлежал к этому правящему городскому классу, точнее — к его наследственному чиновничеству: дед поэта, Иоганн-Вольфганг Текстор, юрист по образованию, в течение многих лет (1747—1770) был городским старостой, то есть президентом городской республики. Напротив, отец Гете происходил из низов цехового бюргерства: прадед поэта с отцовской стороны был кузнецом, дед — портным, который, женившись на вдове богатого трактирщика, приобрел крупное состояние; отец, получивший юридическое образование, занимался адвокатской практикой, имел почетный титул имперского советника, но вследствие личных столкновений с городским советом стоял вдали от общественных дел и находился в некоторой оппозиции к правящим кругам своего родного города.

Гете вырос в этой среде привилегированного патрицианского бюргерства, от нее он приобрел то широкое и разностороннее образование в области науки, искусств и литературы, основы которого заложены были в детстве во Франкфурте и являлись необходимой предпосылкой широты знаний и универсальности культурных интересов, отличавших его на протяжении всей жизни. В то же время влияние этой среды определило в дальнейшем его общественно-политические симпатии и антипатии, его терпимое отношение к существующему общественно-политическому строю: в вопросах политических он будет

впоследствии выступать как представитель городского патрициата, верхушки бюргерства, защищающей мирное сотрудничество с дворянством в политических рамках «старого режима».

Гете получил хорошее домашнее образование, главным образом — в области гуманитарных знаний. Он с детства прекрасно владел языками, древними и новыми, в особенности — модным среди высших классов общества французским языком, был начитан в литературе немецкой и иностранной, интересовался историей, особенно национальной стариной, которая окружала его в обстановке и бытовом укладе полусредневекового вольного города. Он увлекался изобразительными искусствами и усердно обучался рисованию: этот интерес до конца жизни конкурировал в нем с любовью к поэзии, и он одно время серьезно мечтал о том, чтобы стать художником.

Осенью 1765 года, исполняя желание отца, Гете поступил на юридический факультет Лейпцигского университета, где числился в течение трех лет (1765—1768). На самом деле он мало занимался юриспруденцией и тогда уже по преимуществу интересовался литературой. Лейпциг, крупнейший торговый город восточной Германии, был главным культурным центром Саксонии, одной из передовых немецких провинций XVIII века. Старинный Лейпцигский университет играл выдающуюся роль в истории протестантской образованности и в судьбах немецкого просвещения XVIII века. Здесь еще жил низложенный литературный диктатор Готшед, но наибольшим влиянием пользовался сентиментальный моралист Геллерт. Богатое лейпцигское бюргерство ориентировалось на парижские моды и вкусы. Молодой Гете в Лейпциге освобождается от налета старомодного провинциализма, вывезенного из Франкфурта, от тяжеловесного филистерского морализма, заложенного домашним воспитанием; он становится светским человеком, ведет рассеянный образ жизни. Его поэтическое творчество этих лет уже свидетельствует об исключительном стихотворном даровании, но лишено оригинальности, отражающей подлинное переживание. Оно подсказано образцами французской классической поэзии и фривольной грацией рококо, школой Виланда и немецких анакреонтиков, и стоит еще целиком под знаком условной, традиционной поэтической техники. За двумя рукописными сборниками лирических стихотворений, посвященных лейпцигским приятельницам: «Аннетта» (1767) и «Песни

Фридерике Эзер» (1768), последовал первый печатный сборник, изданный анонимно: «Новые песни с мелодиями» (1769). К тому же времени относится пастораль «Капризы влюбленного» (1767) и стихотворная комедия «Совиновники» (1769), в которой молодой поэт пытается подражать Мольеру в жанре «комедии нравов», но остается в сфере случайных морально-психологических конфликтов, лишенных широкого социального содержания французской классической комедии.

Тяжелая болезнь, связанная отчасти с любовными потрясениями, заставила молодого Гете вернуться во Франкфурт до окончания университета (1768). Душевный кризис, обостренный болезнью, вызывает прилив религиозных настроений. Гете сближается с франкфуртскими пиетистами, читает книги по истории сектантства, увлекается алхимией и мистической натурфилософией, имевшей распространение в этом кругу, и дружит с Сусанной фон Клеттенберг, подругой своей матери, идеальный портрет которой он нарисовал впоследствии в «Вильгельме Мейстере» в «Признаниях прекрасной души». Однако скоро сентиментальная «религия сердца» перестает его удовлетворять. По позднейшему признанию в его автобиографии, Гете разошелся со своими друзьями-пиетистами в том, что не мог примириться с церковным учением об изначальной греховности человеческой природы и необходимости ее искупления: христианскому пессимизму, аскетической морали и проповеди покаяния молодой Гете противопоставлял оптимистический взгляд на природу и веру в нравственное достоинство человека, характерные и в дальнейшем для его гуманистического мировоззрения, воспитанного идеологией буржуазного Просвещения XVIII века.

Весной 1770 года Гете отправился в Страсбург, чтобы закончить здесь свое юридическое образование. Страсбург, входивший в состав Франции, в это время был уже, по словам Гете, охвачен предреволюционным политическим брожением в гораздо более сильной степени, чем политически отсталая Германия. С другой стороны, благодаря немецкому составу населения, он связан был и с литературным движением по ту сторону границы. В Страсбурге Гете знакомится с Гердером, и эта встреча получает решающее значение для всего его дальнейшего развития, как он сам упоминал впоследствии в своей автобиографии «Поэзия и правда». В его письмах Гердеру, написанных непосредственно после знакомства, явственно

звучит юношеское восхищение и благоговение перед личностью старшего друга, стремление подражать ему и хотя бы в малой степени приблизиться к этому идеалу мыслителя и человека. «Я буду бороться с тобой, как Иаков с ангелом, пока ты меня не благословишь!» — пишет он своему учителю в одном из писем того времени. Невеста Гердера Каролина Флаксланд, познакомившаяся с Гете в Дармштадте зимой 1771—1772 года, писала своему жениху в Бюккебург: «Гете так напоминает мне Вас тоном, манерой говорить и еще чем-то неуловимым, что я повсюду ходила за ним следом».

Гердер открывает своему молодому другу совершенно новый мир эстетических идей и впечатлений. Под влиянием Гердера Гете знакомится с английской литературой, которая на время оттесняет для него французскую. Он учится по-новому понимать Шекспира, переводит Оссиана, во время поездок по Эльзасу сам записывает немецкие народные песни, которые затем предоставляет Гердеру для его сборника (см. выше, стр. 250). Он живо интересуется немецкой национальной стариной, в особенности XVI веком, периодом Реформации и первого подъема немецкого бюргерства. Он читает Лютера, увлекается нюрнбергским мейстерзингером Гансом Саксом, его шванками и масленичными фарсами, его народным «ломаным» размером и подражает ему в своих сатирах и драматических пародиях и в первой редакции «Фауста». «Он был скромный бюргер, какими и мы бы гордились быть, — писал впоследствии Гете в «Поэзии и правде». — Нам нравился его дидактический реализм, и мы охотно пользовались его легким размером и удобной рифмовкой». Страсбургский собор, великолепный образец средневековой готики, вызывает его восхищение как образец национального немецкого зодчества. К этому времени относится первый замысел «Гёца фон Берлихингена» — исторической драмы из немецкого национального прошлого, написанной по образцу драматических хроник Шекспира, и, может быть, первая идея «Фауста», подсказанная изучением XVI века и народной кукольной комедией.

Существенную роль в перевоспитании молодого поэта сыграла его любовь к Фридерике Брион, дочери сельского пастора в Зезенгейме, простой деревенской девушке, «полугорожанке-полукрестьянке». Эта любовь, о которой он подробно рассказал впоследствии в своей автобиографии, сочеталась в переживании Гете с впечатлениями природы,

патриархальной сельской идиллией, увлечением простотой чувства и народностью и подсказала ему первые образцы новой лирики непосредственного переживания. Гете вынужден был порвать с Фридерикой незадолго до своего отъезда из Страсбурга. Образ Фридерики и отношения с ней неоднократно служили впоследствии материалом для его поэтического творчества — в изображении покинутой Марии в «Гёце» и «Клавиге», наиболее непосредственно — в отношениях Фауста и Гретхен.

Новые взгляды молодого Гете на искусство и литературу, сложившиеся под влиянием Гердера, нашли наиболее полное выражение в речи «Ко дню Шекспира» (1771) и в статье «О немецком зодчестве» (1773). Обе статьи написаны в том эмоционально-приподнятом тоне вдохновенного лирического монолога, восторженного панегирика памяти великого человека, который так характерен для литературных высказываний «бурных гениев».

«Первая же страница Шекспира, которую я прочел, — пишет Гете, — покорила меня на всю жизнь, а одолев его первую вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение». Пример Шекспира освободил молодого поэта от подчинения правилам классической сцены. «Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство времени и действия — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня руки и ноги». Подобно Гердеру, Гете рассматривает греческий театр и театр Шекспира как два равноценных типа драматического искусства, выросших в различных условиях культурного развития. При изменившихся общественных условиях французский театр может быть лишь внешним, механическим подражанием античным образцам: «Скорее маркизу удалось бы подражать Алкивиаду, чем Корнелию уподобиться Софоклу». Шекспировская драма в противоположность античной представляется Гете единством более сложным и противоречивым. «Его планы в обычном смысле даже и не планы, но все в них вращается вокруг скрытой точки, которую не увидел и не определил еще ни один философ». Гете сравнивает драмы Шекспира с „волшебным фонарем“ (schöner Raritätenkasten), в котором мировая история разворачивается перед нашими глазами на незримой нити времени». Этот принцип «волшебного фонаря», то есть повествовательной последовательности драматических сцен, Гете усвоит и, по

примеру Шекспира, будет неоднократно применять в своей юношеской драматургии, например — в «Гёцце», в драматических сатирах, в «Фаусте». Но более всего превозносит Гете Шекспира как творца характеров, неповторимых в своей индивидуальности. Подобно Прометею, «он создавал своих людей, но в колоссальных масштабах — потому-то мы и не узнаем наших братьев, — и затем оживлял их дыханием своего гения; это он говорит их устами, и мы невольно узнаем их родство». В этом гений Шекспира уподобляется природе: «И я восклицаю — природа! природа! Что может быть более природой, чем люди Шекспира!»

Статья «О немецком зодчестве» посвящена Страсбургскому собору и его легендарному строителю Эрвину фон Штейнбаху. Гете, как большинство его современников, ошибочно считает средневековую готику национальным немецким искусством. С точки зрения «общепринятых теорий хорошего вкуса», готическое искусство считалось «варварским»; с ним связывались, как говорит Гете, представления о чем-то неопределенном, беспорядочном, неестественном и бесформенном. Гете защищает готику как искусство «характерное», противопоставляя его искусству античному, стремящемуся к идеальной «красоте». «Характерное искусство и есть единственно подлинное. Когда оно порождено искренним, цельным, самобытным и своеобразным чувством и не заботится ни о чем для него постороннем, даже не знает о нем, оно будет всегда цельным и живым, родилось ли оно из суровой дикости или из тонко воспитанного чувства». Принцип «характерного» в искусстве оправдывает более свободное проявление творческой личности художника, для которой «правила вреднее дурных примеров».

Статья «О немецком зодчестве» появилась в сборнике «О немецком характере и искусстве», важнейшей литературной декларации нового направления. Еще раньше, в 1772 году, литературным органом Гердера, молодого Гете и их друзей становятся «Франкфуртские ученые ведомости», в которых отдел рецензий переходит в ведение Мерка, друга Гете, человека острого, скептического ума, большого практического кругозора и современного вкуса; Гете впоследствии называл его своим Мефистофелем. Рецензии «Франкфуртских ведомостей» обычно были результатом коллективного обсуждения в кружке сотрудников, но некоторые из них могут быть с большою достоверностью приписаны Гете.

Гете вернулся во Франкфурт в августе 1771 года, по окончании университета. Докторская диссертация его не была напечатана, так как показалась факультету слишком смелой в религиозных вопросах: следуя «Общественному договору» Руссо, Гете рассматривал в ней религию как чисто государственное учреждение, предоставляя законодателю право установления определенного общеобязательного культа². Занимаясь адвокатской практикой под руководством отца, Гете в то же время работает над своими литературными замыслами. Лето 1772 года он проводит в маленьком городке Вецлар, где в то время находился имперский суд, архаическое средневековое учреждение, чтобы познакомиться с практикой этой высшей судебной инстанции Германской империи. Короткое пребывание в Вецларе ознаменовано в его личной жизни любовью к Шарlotte Буфф, невесте его приятеля Кестнера, описанной в романе «Страдания молодого Вертера».

В сентябре 1772 года Гете окончательно возвращается во Франкфурт. Литературные интересы все более отодвигают служебные занятия под руководством отца. Успех «Гёца фон Берлихингена» (1773) выдвигает Гете в первые ряды молодой немецкой литературы, а с «Вертером» (1774) его слава как первого немецкого поэта распространяется по всей Европе. Вокруг молодого Гете собирается кружок единомышленников и подражателей — Ленц, Клингер, Вагнер, которые признают его своим литературным вождем. В 1774 году его навещает Лафатер, с которым Гете был уже ранее знаком по переписке. Гете сотрудничает в его «Физиогномике». Вместе они совершают путешествие по Рейну в обществе педагога Базедова, проповедника новых принципов «естественного» воспитания, основанных на «Эмиле» Руссо. «Пророки справа, пророки слева, мирянин посередине» — так описывает Гете в шуточном стихотворении это путешествие, возбуждавшее широкое любопытство литературных кругов западной Германии. В Кельне он знакомится с Гейнзе, тогда еще учеником Виланда, но в то же время поклонником Руссо и античного гедонизма, навещает в Эльберфельде пиетиста Юнг-Штилинга, своего старого друга по Страсбургу; в Дюссельдорфе он вступает в дружбу с Ф.-Г. Якоби, который впоследствии оттолкнет его своей сентиментальностью и религиозной нетерпимостью, но теперь основанием для сближения служит увлечение обоих философией Спинозы, в которой

Гете находит теоретическое выражение для своего культа природы и лирического пантеизма³.

Какое исключительное впечатление молодой Гете производил в эту пору на своих друзей и сверстников, показывают письма, относящиеся к этому периоду. «Гете был у нас, — пишет Гейнзе, — красивый юноша лет двадцати пяти, с ног до головы гений, полный сил и мужества, — сердце, исполненное чувства, душа, полная огня, с орлиными крыльями»⁴. Якоби, для которого встреча с Гете, по его собственному признанию, была одним из решающих моментов всего его духовного развития и который изобразил его в своем романе «Альвиль», называет его «одержимым», которому никогда не бывает дано действовать по свободному выбору. «Достаточно пробыть с ним час, чтобы убедиться, что смешно требовать от него иных мыслей и поступков, чем те, которые он совершает». Клингер вывел молодого Гете в одной из своих ранних драм «Страдающая женщина» (1776) под именем «доктора». «Его вам не понять. Первый среди людей, которых я видел! Единственный, с кем я могу быть вместе!.. У него в душе творится такое! Потомки будут удивляться, что жил такой человек».

Бурные годы во Франкфурте (1773—1775) являются для Гете временем исключительной творческой продуктивности. В своей автобиографии Гете впоследствии описывает то состояние одержимости творческими замыслами, которое продолжалось в течение всего этого времени. Нередко он вскакивает с постели среди ночи, чтобы набросать на бумаге волнующие его стихи. Кроме «Гёца», «Вертера» и большого числа лирических стихотворений, в это время написаны психологические драмы «Клавиго» (1774) и «Стелла» (1775), музыкальные комедии «Эрвин и Эльмира» (1775) и «Клаудина из Вилла Белла» (1775), целая серия литературных фарсов, драматических сатир и пародий. Незаконченной осталась сатирическая поэма «Вечный жид» (1774), написанная в дидактико-реалистической манере Ганса Сакса и особенно характерная для религиозных взглядов молодого Гете. Он следует здесь старинной католической легенде (впоследствии использованной Достоевским в «Братьях Карамазовых») о вторичном возвращении Христа на землю, чтобы снова быть распятым теми, кто считает себя его последователями. Гете хотел противопоставить Христу, как учителю земной человечности, суеверие, фанатизм и корыстолюбие различных христиан-

ских церквей. Остались незаконченными и драматические замыслы «Магомета» и «Прометея», изображающие различные аспекты гениальной личности. «Фауст» и «Эгмонт», начатые в эти годы, были закончены в Веймаре через много лет.

Последний год пребывания Гете во Франкфурте ознаменован новой полосой лирического творчества, связанной с его любовью к Лили Шенеманн. Поэтический образ Лили отражается в Эльмире, Клаудине и Стелле, столкновение Гете со светским обществом, окружавшим его невесту, — в изящной стихотворной сатире «Парк Лили» (1775). Семейные разногласия приводят к разрыву между Гете и его невестой. Чтобы вернуть себе душевное равновесие, Гете отправляется в путешествие по Швейцарии, в котором его сопровождают графы Штольберги, два брата, принадлежавшие к кружку геттингенских «бардов», поклонники патриархальной природы, «бурные гении». С сестрой Штольбергов Августой Гете завязывает дружескую сентиментальную переписку, продолжавшуюся целый ряд лет, в течение которых он ни разу не встречается со своей приятельницей. В Швейцарии Гете возобновляет дружбу с Лафатером, знакомится с цюрихскими «патриархами» Бодмером и Брейтингером, с сентименталистом Гесснером. Значительно позже впечатления швейцарского путешествия были использованы Гете в его «Письмах из Швейцарии» (1799), представляющих своеобразное продолжение «Вертера».

Вскоре после возвращения во Франкфурт Гете получил приглашение в Веймар от своего давнего поклонника, молодого герцога Карла-Августа Саксен-Веймарского. В октябре 1775 года он отправляется в Веймар как гость и остается там на всю жизнь. С этого времени начинается новый период в жизни и творчестве Гете, период преодоления мятежного индивидуализма «бури и натиска» и постепенного перехода на новые философские и эстетические позиции веймарского классицизма.

2

Остановимся на важнейших произведениях молодого Гете.

Гете — прежде всего лирический поэт. Он является создателем нового жанра интимной лирики личного переживания, непосредственно выражающей внутренний мир

душевных эмоций в их неповторимом своеобразии и индивидуальности. В немецкой поэзии XVIII и начала XIX века, замыкающейся во внутреннем мире человеческой личности, интимная лирика любви и природы, созданная Гете, получила особенно важное место. Учениками Гете в этом отношении были немецкие романтики (Брентано, Эйхендорф, Уланд, Мёрике и др.), а также молодой Гейне. Эпоха немецкой литературы, в которой главенствовала лирика, не случайно была ознаменована величайшим расцветом музыкального творчества, от Баха и Моцарта до Бетховена и Вагнера: песни Гете и романтиков перекликаются с песнями Моцарта, Бетховена и Шуберта, нередко написанными на слова немецких поэтов. Характерно также, что музыкально-лирическая стихия окрашивает в творчестве Гете и другие литературные жанры, объективные и сюжетные: таковы прежде всего «Вертер» — лирический роман в письмах и «Фауст» — философско-лирическая трагедия; но даже позднейшие стихотворные драмы Гете, например «Ифигения» и «Тассо», несмотря на кажущуюся объективность классического стиля, богаты лирическими местами, непосредственно выражающими эмоциональное волнение поэта.

Ранняя лирика Гете (1766—1769), в значительной степени подражательная, стоит еще под знаком немецкой анакреонтики и французской «легкой поэзии» середины XVIII века. Она вращается в узком кругу условных и шаблонных тем, ситуаций, оборотов речи поэзии рококо, обобщающих и стилизующих индивидуальное переживание в духе шаловливой грации, рефлектирующей иронии и неглубокого эпикуреизма салонного типа. Молодой поэт в аффектированном тоне светского моралиста учит разумно наслаждаться мимолетными радостями любви, умеряя слишком страстные порывы утонченной чувственностью, помня об изменчивости жизни, о непостоянстве и легкомыслии возлюбленной, о том, что каждая новая любовь приносит новое наслаждение. Подлинные биографические переживания лейпцигской жизни, подсказавшие целый ряд стихотворений в «Новых песнях» (1769), заслоняются поэтическими общими местами, сложившимися в литературной традиции, восходящей через французскую и итальянскую салонную поэзию XVII—XVIII веков к отдаленным образцам поздней античности⁵.

В 1770—1775 годы, в «бурные годы», проведенные в Страсбурге, Вецларе и Франкфурте, под влиянием Гер-

дера и народной песни, нового чувства жизни и новых идей периода «бури и натиска» лирика молодого Гете совершенно меняется. Гете создает новый тип лирического стихотворения, порывающего с условной и обобщенной стилизацией: мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного, подсказанного индивидуальной биографической ситуацией (например, ночной поездкой верхом из Страсбурга в Зезенгейм на свидание с возлюбленной — в стихотворении «Свидание и разлука»), чувство радости жизни, весенней природы и молодой любви выражаются непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме. При этом неповторимо индивидуальный характер переживания, его своеобразная эмоциональная диалектика нередко создают неповторимую, на данный случай возникающую композиционную форму стихотворения, которая как бы развивается и изменяется вместе с протеканием и развитием самого переживания (например, в стихотворении «На озере»). Таковы в особенности любовные стихотворения, посвященные Фридерике Брион или Лили Шенеманн: «Свидание и разлука», «Майская песня» и др. (1771); «Новая любовь — новая жизнь», «Белинде», «На озере» (1775) и др.⁶

Существенную роль в развитии этого нового лирического стиля сыграло подражание народной песне с ее простотой и непосредственностью выражения, по преимуществу эмоциональным воздействием и лирической трактовкой любовной темы. Ряд стихотворений молодого Гете отражает его увлечение немецкой народной песней. Среди них наиболее известное — «Степная розочка», диалог между мальчиком и розой, который использует народно-поэтическую символику срывания розы как любви, обычную для народной песни драматизацию лирического сюжета и в особенности подлинно народный песенный припев, определяющий эмоциональный тон стихотворения — «Роза, роза — алый цвет, роза в чистом поле». В балладе о «Короле из Туле», впоследствии включенной в «Фауста», идея верности до гроба находит поэтическое выражение в символе кубка, подаренного королю перед смертью его возлюбленной. Для Гете характерно, что лирическая ситуация (смерть старого короля, бросающего в море свой любимый кубок) заслоняет главенствующее в подлинной народной балладе повествование, но Гете очень точно воспроизводит эпический тон старинной песни и впервые вводит характерный для народной поэзии акцентный стих

(так называемый дольник), которым будут пользоваться вслед за ним немецкие романтики и Гейне.

Особое место в лирике молодого Гете занимают оды, написанные, по примеру Клопштока, свободными стихами без рифм (1772—1774): «Песнь странника в бурю», «Ганимед», «Прометей», «Вознице Кроносу» и др. Оды Гете являются наиболее ярким лирическим выражением мироощущения «бурного гения». Напряженное и страстное переживание, владеющее поэтом, восторженное приятие жизни, пантеистическое чувство природы, индивидуалистическое самоутверждение гениальной личности находит выражение в взволнованном драматическом монологе, достигающем исключительной эмоциональной выразительности. Конкретная драматическая ситуация, реальное переживание поэта получают при этом символическое истолкование. Странник, застигнутый грозой, превращается в поэта, который смело шествует «сквозь дождь и бурю», сопровождаемый «гением», — «словно по цветам, ступает по илу борец» («Песнь странника в бурю») ⁷. Поездка в почтовой карете — это странствие поэта сквозь жизнь, в котором Время (Кронос) сидит на облучке: поэт погоняет возницу, чтобы скорее подняться в горные просторы, где «с горы до горы веет бессмертный дух, вечной жизни полн», и раньше достигнуть ночлега, в расцвете юности и сил «постучаться в ворота ада», где бессмертные боги встанут с своих сидений, приветствуя юного героя («Вознице Кроносу»). Юноша, томящийся на весеннем лугу среди цветов, протягивая руки к далекому небу, превращается в Ганимеда, которого Зевс Вседержитель на крыльях орла уносит в небеса («Ганимед»).

По своей драматической композиции оды Гете являются как бы неразвернутой лирической монодрамой: поэт эмоционально отождествляет себя с символическим действующим лицом (Ганимедом, Прометеем или Магометом), от имени которого произносится лирический монолог. Поэтому оды тесно связаны с драматическими замыслами молодого Гете, нередко тяготеющими к форме лирической монодрамы, с единственным героем, говорящим и действующим от имени автора. Рядом с одой «Прометей» стоит незаконченная драма того же названия; стихотворение «Утренняя песня художника» (1774) перекликается по своему содержанию с маленькими драмами «Земной путь художника» и «Апофеоз художника» (1774), в которых Гете мельком затрагивает тему, получившую особую

актуальность позднее, в эпоху романтизма, вместе с дальнейшим развитием противоречий буржуазного общества, — столкновение вдохновенного художника с мещанской действительностью.

Незаконченные драматические замыслы молодого Гете (1771—1775) целиком посвящены теме сильной, творческой личности — «гения» в его различных проявлениях. Герои этих замыслов: Сократ — гений как учитель мудрости, Цезарь — гений как политический вождь, Магомет — гений как религиозный пророк, Прометей — гений как художник-творец, наконец Фауст — «сверхчеловек», искатель безграничного знания и бесконечного счастья. Лирическое отношение Гете к своим героям, как драматическим символам собственных переживаний, заставило его очень скоро отказаться от далеких для него тем «Цезаря» и «Сократа», задуманных еще в Страсбурге. В прочих случаях оно также послужило препятствием для объективно-драматической разработки этих замыслов, выводящей за пределы лирической монодрамы: сохранившиеся отрывки «Магомета», «Прометея» и даже рукописного «Фауста» в основном ограничиваются центральным лирическим монологом героя, являющимся зерном всего замысла, и беседами с «сово-просниками», перед которыми он открывает свою душу (ср.: Фауст и Вагнер, Фауст и Мефистофель и т. п.).

В «Магомете» (1773) Гете, по позднейшему признанию, хотел изобразить судьбу пророка, религиозного учителя, который выступает сперва как искренний и вдохновенный проповедник открывшейся ему новой истины, но в дальнейшем, как основатель религии, вступая в соприкосновение «с грубым миром», вынужден «жертвовать высшим ради низшего», становится обманщиком и укрепляет власть свою насилием. Противопоставление индивидуалистической «религии сердца» лжи и насилию официальной церкви характерно для «бурного гения» и перекликается с сатирической тенденцией незаконченной поэмы «Вечный жид». Возможно, что Гете, как он писал впоследствии в своей автобиографии, имел в виду при этом поведение Лафатера и других «пророков» из окружения «бурных гениев». В сохранившихся трех отрывках Гете не выходит, однако, за пределы первого зарождения новой веры, интерпретируя ее в духе обычного лирического пантеизма «бурных гениев».

Особого внимания заслуживает ода «Прометей» (1774) и связанная с ней незаконченная драма (1773)⁸. Гете

использовал греческий миф о титане Прометее, бросающем вызов небесным богам и похищающем у них огонь, чтобы вдохнуть разум и жизнь в созданных им из глины людей. Прометей, как впоследствии у революционных романтиков Байрона и Шелли, становится символом мятежного духа человечества, борющегося за свое освобождение. В творческом труде человек сознает себя частью природы творящей и разрушающей, подчинен ее вечным законам и так же вечен, как она. «Итак, я вечен, ибо я существую!» — восклицает Прометей. Мир, созданный трудом человека («круг, который заполняет моя деятельность, не больше того и не меньше»), принадлежит человеку, и он не признает над собою никаких небесных владык.

Мне чтить тебя? За что?
Рассеял ты когда-нибудь печаль
Скорбящего?
Отер ли ты когда-нибудь слезу
В глазах страдальца?
А из меня не вечная ль судьба,
Не всемогущее ли время
С годами выковали мужа?
...Вот я — гляди! Я создаю людей,
Леплю их
По своему подобию,
Чтобы они, как я, умели
Страдать, и плакать,
И радоваться, наслаждаясь жизнью,
И презирать ничтожество твое,
Подобно мне!

Таким образом, творческое самосознание художника-индивидуалиста, воплощенное для «бурных гениев» в образе Прометея, творца людей, приобретает у Гете резко выраженный антирелигиозный характер, по-видимому — не без влияния материалистического пантеизма Спинозы, который помог молодому поэту оформить свое чувство жизни в мировоззрение. Во всяком случае, «Прометей» обозначает крайний этап идеологического бунта молодого Гете, его философской и поэтической эмансипации от традиционного мировоззрения, и недаром русская революционно-демократическая критика в лице Белинского и Герцена так ценила это произведение. В 1829 году, наткнувшись на неизданную рукопись своей юношеской драмы, старый Гете принял меры, чтобы она не была напечатана. «Она явилась бы желанным евангелием для нашей революционной молодежи, а высокие комиссии в Берлине и

Майнце сделали бы строгое лицо при виде моих юношеских чудачеств».

По сравнению с монологической одой, в которой все мотивы протеста сконцентрированы, драма разворачивает основной замысел поэта в ряде диалогов героя с его «со-вопросниками» — с посланником богов Меркурием, с богиней Минервой, его вдохновительницей, с созданными Прометеем людьми. Картины первобытного состояния человечества, в которых Прометей является учителем созданных им людей, навеяны идеями Руссо. Характерно, однако, что Гете, в противоположность Руссо, признает положительное значение культуры, создаваемой человеческим трудом, и трудовой собственности, в которой он видит начало культуры. «Ты сам выстроил эту хижину, и она твоя, — поучает Прометей первобытного человека. — Можешь делить ее с кем хочешь. Кто хочет иметь жилище, пусть сам себе его построй».

Особое место среди драматических произведений молодого Гете занимают драматические сатиры и пародии, направленные против врагов нового течения или против подражателей и сомнительных попутчиков из собственного лагеря. В кружке «бурных гениев», объединявшихся вокруг молодого Гете, такие драматические импровизации в стихотворной, реже — в прозаической форме пользовались большим успехом: вслед за Гете в этом жанре подвизаются Ленц («Немецкий пандемониум», 1775) и Вагнер («Прометей, Девкалион и его рецензенты», 1775). Художественная форма краткого драматического очерка была подсказана масленичными фарсами Ганса Сакса, в которых Гете нашел народный образец драматической сатиры, инсценирующей небольшие диалогические сценки в виде сатирического обозрения и написанной простым, часто намеренно грубоватым языком и народным ломаным стихом. Таким обозрением, полным сатирических намеков на литературные и житейские отношения молодого Гете и его круга, является, например, «Ярмарка в Плундерсвейлерне» (1773), где под видом посетителей праздничного базара, толпящихся вокруг балагана, проходят друзья и противники нового направления.

В «Прологе к новейшим божественным откровениям доктора К.-Ф. Бардта» Гете высмеивает богослова-рационалиста, модернизатора Евангелия. Для Гете, как и для Гердера, священное писание является поэтическим памятником первобытного человечества. Отсюда — идея

сопоставления современного профессора богословия с четырьмя евангелистами, людьми первобытными и простыми, которые вваливаются в его кабинет в сопровождении своих эмблематических спутников: Матвей — с ангелом, Марк — со львом, Лука — с быком, Иоанн — с парящим над ним орлом. Они пришли к профессору Бардту просить помощи и покровительства, так как теперь никто не интересуется их писаниями. Профессор обещает им свою поддержку. «Я вас приведу в приличное общество — подстриженными, причесанными, гладенькими, — заявляет он. — Люди испугались бы вашего вида. Мы не привыкли к таким бородам, к длинному платью и широким складкам, а ваших зверей на моем месте всякий выгнал бы вон». «Это люди, совершенно не поддающиеся никакому воспитанию», — с сокрушением заявляет профессорша. «Ничего, зато мы исправим их сочинения», — утешает Бардт.

«Боги, герои и Виланд» (1773) таким же приемом высмеивает модернизацию античности в галантном стиле рококо. Виланд, «веймарский надворный советник и воспитатель наследного принца», встречается в подземном мире с тенями подлинных греческих героев, детей природы, полных первобытного варварства, грубой красоты и силы, и не узнает в них тех жеманных, салонных греков, которых он изобразил в своей «Алкесте». «Подобных образов, — заявляет он, — моя фантазия никогда не создавала». Он воображал своего Геркулеса «хорошо сложенным человеком среднего роста». Колоссальный образ греческого богатыря его пугает. «Если вы действительно Геркулес, то я вас не имел в виду... Право, для меня вы слишком чудовищны».

В «Масленичном фарсе о патере Брее, лжепророке» (1773) Гете высмеивает крайности «эпохи чувствительности». Под маской патера, сентиментального Тартюфа, поселившегося в доме старой Сибиллы и пытающегося соблазнить ее дочь Ленору чувствительными книгами и сентиментальными разговорами, изображается один из «попутчиков» нового литературного движения, Лейксенринг (1746—1827), пользовавшийся известным успехом среди сентиментального кружка молодых женщин, окружавших Гете и Гердера⁹.

Против эксцессов самого штюрмерства направлена маленькая драма «Сатир, или Обогащенный леший» (1773). Козлоногий сатир, гостеприимно принятый отшельником, попадает в селение, к людям. Своей волнующей,

томной песней он увлекает сердце девушки Психеи, которую встречает у колодца. Людям, пришедшим его слушать, он проповедует новую веру — религию природы. Народ объявляет его своим богом и готовится принести ему в жертву приютившего его отшельника, усомнившегося в божественности своего гостя. Только когда проявляется звериная природа нового бога и он, как Тартюф, делает попытку обесчестить жену главного жреца, народ узнает в своем боге зверя и изгоняет его обратно в лес.

Образ сатира пародирует «человека природы», гениального индивидуалиста и аморалиста «бури и натиска», самонадеянно провозгласившего: «Бог — это бог, а я — это я!» Но пародируемый образ заключает в себе элементы мировоззрения самого Гете и его единомышленников, лишь доведенные до абсурда в своем последовательном развитии. Не случайно поэтому песня сатира, которой он обольщает Психею, проникнута глубоким лиризмом, а сцена ее любовного объяснения с обольстителем содержит дословные переключки с любовным объяснением Фауста и Гретхен. Проповедь сатира начинается с искренней декларации штюрмерского руссоизма и лишь незаметно переходит в пародию на идеи Руссо, изображая реальную картину возвращения современного человека к первобытному состоянию. «Вы забыли о своем происхождении, вы стали рабами, замуrowались в домах, покорились обычаям, о золотом веке вы слыхали только в сказках, издавека...» «Счастлив тот, кто чувствует, что значит быть богом, быть человеком...» «Разденьтесь донага, сбросьте с себя ненужные украшения, будьте свободны, как облака, почувствуйте, что значит жить, стойте твердо на ногах, наслаждайтесь этой землей. Дерево станет для вас шатром, трава — ковром, сырые каштаны — отличной жратвой!» Пародия завершается в следующем действии, где весь народ, во главе с сатиром, «сидит кружком на корточках, как белки, все держат в руках каштаны и грызут их», а главный жрец восклицает: «Черт возьми, от новой религии у меня несварение желудка!»

Многие из современников и друзей молодого Гете назывались как биографические прототипы сатира: Клингер, педагог Базедов, «божья ищейка» Кауфман и, с наибольшим вероятием, — сам Гердер¹⁰. Но независимо от биографического прототипа, «Сатир» Гете изображает господствующие настроения «бурных гениев» в типическом пародийном обобщении. Такая художественная самокритика

показывает, что Гете уже в «бурные годы» сознавал границы индивидуалистического бунтарства своего времени, и в этом сознании заложены были первые предпосылки для его преодоления.

Проблема морального индивидуализма в реальных условиях современного общества поставлена Гете в психологических драмах «Клавиго» и «Стелла». Обе пьесы примыкают к традиции мещанской драмы. Однако характерная для этого жанра социальная тематика заменяется у Гете общей морально-психологической проблемой: столкновением сильной личности, современного героя-индивидуалиста, с бытовыми и нравственными нормами мещанской семьи.

В «Клавиго», для которого Гете использовал «Мемуары» Бомарше, изображается неверный любовник, покидающий свою возлюбленную, которая мешает его честолюбивым планам успеха в обществе. Основной конфликт «Стеллы» — мужчина между двумя женщинами. В обычной трактовке мещанской драмы (например, в «Мисс Сара Сампсон» Лессинга) одна из героинь в таких случаях — добродетельная мещанская девушка, другая — развратная куртизанка. У Гете обе героини имеют одинаковые права на любовь и уважение героя: одна из них — Цецилия, его жена, от которой он имеет взрослую дочь, другая — Стелла, его возлюбленная, с которой его соединяет страстная любовь. В обоих случаях свобода личного чувства, индивидуалистическая мораль вступает в конфликт с законами общества, с обязанностями перед другими. «Жениться! Жениться именно тогда, когда жизнь начинает разворачиваться перед тобою, осесть по-семейному, ограничить себя, когда еще не прошел и половины своего пути, не совершил половины своих завоеваний!» «Ведь во мне заложено так много. Ведь из меня могло бы развиваться так много. Я должен уйти! В вольный мир!»

В «Клавиго» философию последовательного индивидуализма развивает Карлос, друг Клавиго, толкающий его на разрыв с Марией. Рядом с нерешительным героем он выступает как соблазнитель, как Мефистофель рядом с Фаустом, развивая перед ним философию сильной личности, презирующей моральные предрассудки толпы. Величие, по словам Карлоса, заключается не в знатности и не в почестях, а в том, чтобы суметь «подняться над обстоятельствами, которые тревожат обыкновенного человека». «Пусть душа твоя расширится, пусть придет к тебе

возвышенная уверенность, что люди необыкновенные именно тем необычайны, что самые обязанности их отличаются от обязанностей прочих людей». Но Клавиго, в ответ на слова своего друга, готов признать себя «маленьким человеком». Оба героя психологических драм Гете не являются последовательными аморалистами: они до конца колеблются между двумя решениями и не находят выхода из создавшегося положения. В этом проявляется реалистически трезвое отношение Гете к моральным идеалам своего поколения: его герой — индивидуалист, как он сам впоследствии сказал о Клавиго, «неопределенный человек, наполовину большой, наполовину маленький».

Драма «Клавиго» заканчивается трагически: мстя за честь своей сестры, Бомарше убивает неверного любовника над гробом его возлюбленной. Эта романическая развязка, необычная для бытового реализма мещанской драмы, была подсказана Гете литературным образцом — поединком между Лаэртом и Гамлетом над телом Офелии. В «Стелле» Гете пытался найти выход из трагического конфликта, поднявшись над моральными предрассудками своих современников: Цецилия спасает своего мужа от самоубийства, по ее желанию обе женщины остаются с ним вместе, объединенные общей любовью и взаимной дружбой. Это парадоксальное окончание «Стеллы», не случайно носящей подзаголовок «пьеса для любящих», было принято современниками как вызов молодого поэта общественной морали, как своего рода поэтическое оправдание двоеженства. В позднейшей редакции Гете переделал окончание, дав пьесе трагическую развязку — самоубийство героя.

3

Наиболее значительные произведения первого периода творчества Гете — драма «Гёц фон Берлихинген» и роман «Страдания молодого Вертера».

«Гёц фон Берлихинген» — историческая драма на тему из национального прошлого Германии, написанная в духе драматических хроник Шекспира¹¹. Замысел «Гёца» возник у Гете еще в Страсбурге, в пору первого сближения с Гердером и увлечения Шекспиром. К 1771 году относится первоначальная рукописная редакция пьесы, озаглавленная: «Повесть о Готфриде фон Берлихингене с Железной

Рукой, в драматической форме». Гердер подверг рукопись строгой критике. «Шекспир вас испортил», — написал он Гете после первого чтения. Следуя указанию Гердера, Гете подверг свою пьесу значительной переработке: он достиг при этом большей концентрации, исключив ряд побочных эпизодов и смягчив в отдельных случаях чрезмерную эмоциональную экспрессивность штюрмерского стиля. В окончательной редакции пьеса была напечатана в 1773 году под заглавием «Гёц фон Берлихинген с Железной Рукой. Драма». В Веймаре Гете еще раз переработал свою юношескую пьесу в целях приспособления ее к требованиям театра.

Интерес к национальному прошлому был продиктован Гете растущим национальным самосознанием немецкого бюргерства, искавшим опоры в воспоминании о былом величии Германии. Но, в противоположность Клопштоку и его ученикам, молодой Гете искал этого прошлого не в мистифицированной идеализации древних германцев эпохи Тацита, а в подлинных исторических отношениях Германии XVI века, эпохи великих социальных потрясений, Реформации и крестьянской войны, определивших в основном социально-политический облик и историческую судьбу Германии XVII—XVIII веков. В эту эпоху Гете переносит свой идеал сильной личности, свободной и цельной, в своем патриархальном облике и национальных чертах еще не испорченной современной цивилизацией. Он сам раскрывает свой замысел в письме 1771 года: «Я драматизирую жизнеописание одного из благороднейших немцев, спасаю память достойнейшего человека... Надеюсь, вы будете весьма рады увидеть в моем изображении одного из наших благородных предков, какими они были в жизни, — к сожалению, мы знаем о них только по надгробным плитам».

Основным источником драмы Гете послужила подлинная автобиография рыцаря Гёца фон Берлихингена, одного из наемных вождей восставших крестьян, написанная им в конце его долгой жизни, в значительной степени — с целью оправдать свое участие в крестьянской революции как вынужденное обстоятельствами. Из этой автобиографии Гете заимствовал целый ряд внешних фактов — усобицу Гёца с бамбергским епископом и нюрнбергскими купцами, осаду замка и пленение Гёца, суд в Гейльбронне, помощь Зиккингена, участие в крестьянской войне. Вместе с тем автобиография Гёца подсказала Гете основной исто-

рический конфликт его драмы — борьбу мелкого феодала, вольного имперского рыцаря, отстаивавшего свою независимость против крупных феодальных князей. Установление «имперского мира» при императоре Максимилиане (1495), при общей слабости центральной власти, фактически отдавало мелких феодалов во власть крупных князей, лишая их единственной возможности непосредственной самозащиты — права «частной войны», так называемого кулачного права. Восстание имперских рыцарей, поднятое в 1522 году Зиккингом и Ульрихом фон Гуттенем, было направлено против власти князей и, как показывает Маркс, за «лозунгами единства и свободы» скрывало мечту «о старой империи и кулачном праве»¹².

Эти политические идеалы Гёца в понимании Гете целиком раскрываются в беседе героя с его политическим антагонистом Вейслингом, вольным имперским рыцарем, добровольно отказавшимся от своей независимости ради службы у крупного духовного князя, епископа бамбергского. «Разве ты не так же свободен, не так же благороден, как всякий другой на немецкой земле, независим, подчинен одному императору? А ты примазываешься к васалам. Чего тебе нужно от епископа? Потому, что он сосед твой? Мог бы причинить тебе неприятности? Да разве нет у тебя рук, нет друзей, чтобы ответить ему тем же? Разве ты не понимаешь достоинства свободного рыцаря, который зависит только от бога, от своего императора и себя самого, и становишься первым придворным упрямого, завистливого попа?» «Да, я сучок у вас в глазу, хоть я и мал, и Зиккинген и Зельбиц тоже, потому что мы решили скорее умереть, чем быть кому-нибудь обязанными воздухом, кроме бога, чем служить кому-нибудь другому, кроме императора».

Исторический Гёц, защитник устаревшего права частной войны, разбойничавший и грабивший купцов по большим дорогам, представитель гибнущего класса, — фигура реакционная даже по сравнению с теми князьями, против которых он борется, поскольку эти последние были по крайней мере (по выражению Энгельса) носителями «централизации внутри раздробленности»¹³. Как и Зиккинген, «он пегиб потому, что восстал против существующего или, вернее, против новой формы существующего как рыцарь и как представитель гибнущего класса»¹⁴. Что побудило молодого Гете, выбрать своим героем эту исторически реакционную фигуру?

Гете изображает в Гёце своего рода средневекового мятежного индивидуалиста и «бурного гения», «сурового самоуправца в дикое, анархическое время». «Кулачное право» феодальных междоусобиц Гете переосмысливает, в духе революционного учения буржуазных просветителей XVIII века о «естественном праве», как прирожденное право личности защищать свою свободу от насилия государственной власти, когда она является орудием угнетения. Юстус Мезер, которого Гердер и «бурные гении» высоко ценили, как знатока немецкой старины, писал в этом смысле в статье о «кулачном праве» незадолго до появления «Гёца» (1770): «Наши предки считали, что право войны принадлежит каждому человеку; и даже сейчас мы должны признать, что каждый человек имеет право от судебного решения апеллировать к кулаку». Последний возглас Гёца и его соратников перед битвой: «Да здравствует свобода!» Перед смертью в темнице его последние слова: «Небесный воздух!.. Свобода, свобода!» Политическим острием пьесы является борьба Гёца против княжеского абсолютизма, против князей, епископов и их холопов. Гёц борется с князьями, но подчиняется императору, как своему верховному властителю, и образ средневекового императора, бессильного против своих вассалов, воплощает в пьесе национальное единство Германии, разорванное самовластием князей. В этом была политическая актуальность пьесы, понятная современникам.

С другой стороны, тема крестьянской революции имеет в «Гёце» второстепенное значение и служит лишь историческим фоном, который мотивирует трагическую гибель героя, вынужденного против воли стать во главе восстания. Отношение крестьян к Гёцу, показанное уже в первой сцене, их симпатии к его простоте, честности и патриархальности и враждебное отношение, проявляемое ими к Вейслингену и партии князей, должны характеризовать Гёца как народного героя и объяснить его дальнейшую роль в восстании. Двойственное отношение самого Гёца к восставшим проявляется, с одной стороны, в его демократических симпатиях и признании справедливости их «человеческих» требований, с другой стороны — в моральном осуждении кровавого бунта и «беззакония». Эта двойственность уже намечает будущее отношение немецкой буржуазии к французской революции, ее отход от революционно-демократических увлечений в период якобинского

террора, то есть с того момента, когда буржуазная революция перерастает в революцию народную. Тем не менее самый факт изображения крестьянской революции в исторической драме молодого штюрмера имеет симптоматическое значение, свидетельствуя о широких демократических симпатиях литературного движения 70-х годов.

Трагическая гибель Гёца в пьесе Гете не соответствует историческим фактам: на самом деле этот «жалкий субъект» (как его называет Маркс) жил еще тридцать пять лет после разгрома крестьянской революции. Гете поднимает своего героя, показывая его трагическую обреченность, как и всего того исторического прошлого, которому он сам симпатизирует как поэт. В то же время гибель Гёца выражает сознание безнадежности борьбы за свободу, столь характерное для политического бессилия немецкого бюргерства XVIII века. В произведениях молодого Гете почти все герои — индивидуалисты и бунтари кончают трагически (Гёц, Вертер, Клавиго, вероятно и Фауст в первоначальной редакции). Эти трагические развязки мятежных замыслов эпохи «бури и натиска» свидетельствуют о глубоком реализме молодого Гете как художника. Вместе с тем они предваряют его последующий поворот к более объективному, «дистанцированному» осмыслению действительности под знаком веймарского классицизма.

Характеристика борющихся лагерей в «Гёце», самого героя и его политических антагонистов, всецело определяется социальными тенденциями пьесы. Гёц, его семья и соратники представляют немецкую национальную старину, патриархальную семейственность, наивную честность и благородство. В изображении патриархальной семейной идиллии в замке Гёца историческая тема опосредствована бытовым реализмом мещанской драмы XVIII века. Соответственно этому распущенная жизнь при дворе князя церкви, епископа бамбергского, изображена не только чертами, знакомыми Гете из памфлетов эпохи Реформации: моральное разложение, прожигание жизни, коварство и интриги, наконец — налет «чужеземного», французско-итальянской моды, — все это признаки классово-враждебной дворянской культуры в изображении современного Гете мещанского реализма. Как антагонист Гёца, героя демократического, Вейслинген наделен теми же чертами героя «дворянского»: тщеславный карьерист и хитрый

интриган, как фавориты немецких князей XVIII века, галантный соблазнитель и неверный любовник, безвольный в своем стремлении к наслаждению. Но Вейслинген не только антагонист Гёца, изображенный отрицательными чертами: впервые Гете делает попытку изобразить в нем современного индивидуалиста, искателя жизненного счастья, «проблематическую натуру», вступающую в конфликт с филистерской моралью. Отношение Вейслингена к Марии и Адельгейд, тема мужчины между двумя женщинами, мотив любовной измены, подсказанный, по собственному признанию Гете, его разрывом с Фридерикой, — все это сближает трагедию Вейслингена с психологическими драмами «Клавиго» и «Стелла», в которых молодой Гете более широко обращается к моральной проблематике сильной личности.

В образе Адельгейд, демонической красавицы, властолюбивой и порочной, подсказанном Клеопатрой и леди Макбет Шекспира, Гете вводит в литературу «бури и натиска» тип «властной женщины», соперничающей с «сильным мужчиной». Жертвой Адельгейд становится сперва Вейслинген, жених кроткой Марии, сестры его друга Гёца, потом паж Вейслингена Франц, которому она поручает отравить своего господина, решив пожертвовать им ради честолюбивого замысла стать возлюбленной Карла, будущего императора. В первоначальной редакции «Гёца» непомерно разросшиеся сцены с Адельгейд совершенно разрушают единство сюжета: здесь Адельгейд покоряет своими чарами Зиккингена, мужа покинутой Вейслингеном Марии, шута Либетраута, молодого цыгана и даже исполнителя велений тайного суда, явившегося покарать ее за совершенные преступления.

Все эти семейные и любовные конфликты, внесенные Гете самостоятельно в исторический сюжет пьесы, сосредоточены вокруг борьбы Гёца и Вейслингена, сперва друзей, потом антагонистов, за которой стоит центральная политическая тема пьесы — борьба свободного имперского рыцаря против деспотизма князей. Эта политическая тема позволяет Гете развернуть широкую историческую картину немецкой жизни XVI века, охватывающую множество лиц и событий, совершающихся на протяжении ряда лет, тот «фальстафовский фон» — «бродячих королей нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов», который Энгельс считал обязательным для реалистической трактовки исторической драмы в духе Шекспи-

ра¹⁵. Как участники этих событий, главные или второстепенные, в драме проходят все чины и сословия средневековой Германской империи: бессильный император, тупые и жадные князья церкви, имперские рыцари, поддерживающие Гёца в его борьбе за самостоятельность, как Зиккинген и Зельбиц, или променявшие ее на службу при дворе, как Вейслинген, нюрнбергские купцы, просящие у императора защиты от грабительства этих рыцарей, ученые юристы, насаждающие чуждое народу римское право и преследуемые его ненавистью за свое корыстолюбие, монахи времен Реформации, который тяготится монастырской жизнью, противной «здоровой природе» человека (не случайно названный, как Лютер, братом Мартином), наемные солдаты — ландскнехты и их начальники, крестьяне, угнетаемые всеми классами общества и восстающие против своих угнетателей, наконец — цыганский табор, как романтический осколок «природного состояния» среди феодального общества. Новым для драмы XVIII века является не только обилие действующих лиц и их социальная пестрота, но также введение массовых, народных сцен, показывающих реальные движущие силы исторического процесса.

Широкий фон исторической обстановки потребовал нарушения классического принципа единства места: в драме изображается рыцарский замок Гёца и двор бамбергского епископа, заседание имперского суда в городской ратуше в Гейльбронне и тайное народное судилище «фемы» в подземелье, осада замка Гёца карательной экспедицией и сцены крестьянского восстания, цыганский табор и темница, в которой умирает Гёц. Для того чтобы привести в движение все эти действующие лица в характерной для них обстановке национально-исторического и бытового «места» и «времени», Гете воспользовался широкими рамками шекспировской хроники. Драматизированная автобиография Гёца разворачивается по принципу «волшебного фонаря», как эпическая последовательность драматических ситуаций, как инсценированное повествование, в котором каждое последовательное звено показано на сцене. Поэтому декорация меняется по несколько раз на протяжении действия; иногда, в соответствии с быстрым темпом событий, короткие сцены, состоящие из нескольких реплик, быстро сменяют друг друга: так, в третьем действии (осада замка Гёца) декорация меняется двадцать два раза. Таким образом, отброшены все композиционные условности французской

классической трагедии, связанные с сосредоточением действия на абстрактном и обобщенном психологическом конфликте: свободная структура «драматизованной повести» подчинена одной художественной задаче — реалистического живописания национально-исторического прошлого. Отброшена и стихотворная форма, наличная не только во французской классической драме, но и у Шекспира: стих как метод идеализации уступает место реалистически сниженной прозе, приближающейся к разговорному языку, окрашенной архаизмами и диалектизмами, народными поговорками и образными выражениями, с установкой на психологическую и социальную дифференциацию речевой манеры действующих лиц.

На современников драма Гете произвела огромное впечатление¹⁶. Об этом свидетельствуют восторженные отзывы молодого поколения, увлеченного национальной темой пьесы, ее оригинальностью, пренебрежением театральными условностями и смелым реализмом. Бюргер, например, называет Гете «немецким Шекспиром», восторгается «немецким сюжетом» его пьесы и смелостью автора, который «охотнее следует природе, чем тираническим правилам искусства». Гораздо сдержаннее отзыв Лессинга: он упрекает молодого поэта в том, что тот «диалогизирует жизнеописание своего героя и выдает эту вещь за драму». Особенно отрицательно отнесся к драме Гете прусский король Фридрих II, воспитанный во вкусе французского придворного классицизма. В своей книге «О немецкой литературе» («*De la littérature allemande*», 1780) он выступает против Шекспира и его немецких подражателей: «Можно простить это странное заблуждение Шекспиру, так как рождение искусства далеко от его зрелости. Но вот недавно появился на сцене некий «Гёц фон Берлихинген», невыносимо скверное подражание английским пьесам, и партер рукоплещет, требуя повторения этих отвратительных пошлостей».

Ярким свидетельством впечатления, которое пьеса Гете произвела на современников, являются многочисленные подражания, создавшие целый жанр так называемых рыцарских драм. В этом жанре вслед за Гете писали штюрмеры Клингер («Отто», 1775) и «живописец» Мюллер («Голо и Генофефа», 1776), рядом с ними можно назвать десятка два забытых пьес различных авторов, из которых в свое время наибольшей известностью пользовались исторические драмы баварцев Тёрринга «Агнеса Бернауэр» (1780) и Бабо

«Отто фон Виттельсбах» (1782)¹⁷. Модный жанр просуществовал до эпохи романтизма, его влияние заметно еще на «Кетхен из Гейльбронна» Клейста (1810), частично даже на «Орлеанской девице» Шиллера. Ни один из названных авторов не следует за Гете в реалистической трактовке социально-исторических конфликтов, ограничиваясь внешней обстановкой национального средневековья, историческими именами и происшествиями и обширным репертуаром эффектных «средневековых» мотивов, заимствованных из пьесы Гете.

За пределами Германии гораздо существеннее отметить влияние, оказанное этой драмой молодого Гете на историческую драму французских романтиков («Жакерия» Мери-ме, 1828) и на Вальтера Скотта, который перевел ее на английский язык (1799). Гете явился предшественником Скотта в реалистическом изображении общественных отношений прошлого, борьбы общественных сил, воплощенных в сюжетном конфликте героев, разворачивающемся в обстановке частных бытовых отношений. Пушкин также называет Гете рядом с Шекспиром и Вальтером Скоттом в числе тех представителей исторического жанра, которые умели подходить к исторической теме «современно», «домашним образом», то есть реалистически, без напыщенности французской трагедии, без «холопского пристрастия к королям и героям». Тем не менее нет оснований говорить о непосредственном влиянии «Гёца» на автора «Бориса Годунова». Черты сходства в трактовке исторической темы у обоих великих поэтов объясняются общим влиянием Шекспира.

4

Через год после «Гёца фон Берлихингена» появился роман «Страдания молодого Вертера». «Вертер» изображает душевную жизнь молодого человека, точнее — молодого немецкого бюргера, второй половины XVIII века. Фабула этого романа чрезвычайно несложна: это рассказ о несчастной любви Вертера к Лотте, невесте, а потом жене его приятеля Альберта, любви, которая заканчивается трагически — самоубийством героя. Гете использовал в «Вертере» биографический материал своих личных переживаний, историю своей любви к Шарlotte Буфф, невесте его друга Кестнера. Существенную роль в окончательном

оформлении сюжета сыграл аналогичный случай, подсказавший Гете трагическую развязку его романа: самоубийство его молодого приятеля, Иерузалема, вызванное несчастной любовью к замужней женщине и служебными неприятностями. На фоне своих личных переживаний Гете воспринял судьбу Иерузалема как типический случай: в письме к Кестнеру он обвиняет в несчастье Иерузалема, «нашем общем несчастье», окружающее общество, тех «преступных людей» которые связывают здоровую природу человека («hemmen gute Natur, und übertreiben und verderben die Kräfte»). Об автобиографических основах «Вертера» Гете подробно говорит в позднейших мемуарах, подсказывая читателю взгляд на свой роман как на лирическую «исповедь» непосредственно пережитого. Такое отношение к художественному произведению, прежде всего как выражению оригинальной личности, ее интимных внутренних переживаний, ее своеобразного восприятия жизни и мировоззрения, характерно для новой буржуазной эстетики, зарождающейся в XVIII веке, в особенности для эстетического индивидуализма «бури и натиска», и «Вертер» является первым опытом осуществления на практике этих новых эстетических принципов.

Гете использовал в «Вертере» целый ряд биографических подробностей своего пребывания в Вецларе: Лотта и окружающая ее семья, первая встреча, сельский бал, разговор о бессмертии, предшествующий отъезду, даже такие подробности, как колодец, у которого девушки черпают воду, или соседнее село Гарбенхейм (у Гете — Вальхейм), куда герой, подобно Гете, ходил рисовать и беседовать с крестьянскими ребятишками, — все это написано Гете «с натуры» и, что особенно характерно, воспринималось его первыми читателями как подлинный биографический факт.

Но гораздо существеннее подлинность и современность душевных переживаний самого героя как немецкого юноши 70-х годов XVIII века, всего его душевного склада, изображенного с исчерпывающей полнотой на основании собственного внутреннего опыта: отношение Вертера к природе, его лирический пантеизм, сентиментально-демократические симпатии молодого бюргера к «простым людям» и к деревенской жизни, его литературные и художественные вкусы — рассуждения об искусстве, о подражании природе и вреде правил для гения, патриархальный образ Гомера, успокаивающего сердце, «как колыбельная

песня», увлечение Оссианом, созвучным меланхолическим настроениям несчастной любви, восторженное упоминание о Клопштоке в разговоре с любимой девушкой, наконец — патриархальная семейная идиллия в доме Лотты и самый образ Лотты, идеальной мещанской девушки, в белом платье с розовым бантом, простой, наивной, добродетельной и полной забот о своем семействе. Но прежде всего подлинно современной темой была сентиментальная и меланхолическая любовь героя как главное содержание его жизни и неизбежная трагическая катастрофа как развязка его несчастной любви.

Предпосылки трагедии Вертера как явления типичного в социальном отношении для Германии XVIII века раскрываются Гете в единственном эпизоде романа, в котором за личными переживаниями героя показан общественный фон. По настоянию матери и друга Вертер делает попытку оторваться от своей несчастной любви: он уезжает в резиденцию князя и поступает «на службу», но бюрократический формализм его начальника убивает в нем всякую инициативу и интерес к делу, а оскорбление, нанесенное ему на ассамблее дворянским обществом, которое грубо напоминает ему о том, что скромному бюргеру не место в кругу «высших», заставляет его подать в отставку и вернуться к Лотте и к своему безнадежному чувству. Задевая, таким образом, попутно весьма актуальную общественную тему — униженное положение бюргерства в феодальной Германии, Гете не делает из него, однако, социальной проблемы. Он только показывает, что в политических условиях XVIII века для молодого бюргера не было пути к общественно-полезной деятельности, что самые условия общественной жизни заставляли его относиться безучастно к окружающей действительности. «Глуп тот человек, — заявляет Вертер, — кто работает для других, помимо своего личного желания, ради денег или почестей». «Большинство людей трудится всю жизнь, чтобы только просуществовать, а та маленькая свобода, которая им остается, так пугает их, что всеми средствами они стремятся от нее избавиться». Скованный в своей личной инициативе общественными условиями своего времени, индифферентный к задачам практической деятельности, герой-индивидуалист замыкается в мире личных переживаний. «Я возвращаюсь в самого себя и здесь нахожу целый мир! Но скорее в предчувствии, в неясном желании, чем в образах и живых формах».

Таким образом, роман Гете всецело сосредоточен на изображении внутренних переживаний героя-индивидуалиста. Как человек сентиментальной эпохи, Вертер — энтузиаст чувствительности, страдающий гипертрофией эмоциональной жизни. «Нет ничего на свете более непостоянного, более неровного, чем мое сердце, — так признается он своему другу. — И я отношусь к своему сердечку, как к больному ребенку, каждое его желание исполняется». «Я смеюсь над своим сердцем и исполняю его капризы». «Мое сердце — единственная гордость моя, в нем для меня источник всего, всей силы, всех наслаждений, всех горестей. Ах, то, что я знаю, может знать всякий, сердце мое — у меня одного».

Любовь к Лотте становится для Вертера высшим содержанием и единственным смыслом его жизни. Окружающий мир постепенно для него отмирает, теряет объективную реальность. «С тех пор солнце, месяц и звезды могут мирно продолжать свое движение, я не знаю, день ли наступает или ночь, весь мир вокруг меня исчезает». «Я увижу ее, — восклицаю я утром, как только проснусь, и радостно смотрю навстречу прекрасному солнцу. — Я увижу ее! И весь день у меня нет другого желания. Все, все поглощается этим ожиданием». При моральном солипсизме Вертера, когда любовь его остается неудовлетворенной, жизнь теряет смысл и содержание, и трагическая развязка становится неизбежной. Гете показывает нарастание этой развязки: мотив самоубийства, намеченный уже в первых письмах Вертера, как мечта о «выходе из тюрьмы», нарастает и постепенно целиком овладевает сознанием героя. В разговоре с Альбертом о самоубийстве Вертер заранее оправдывает свое будущее решение напряженностью страстного чувства, сосредоточенного на самом себе и не находящего иного исхода, пределами страдания, положенными человеческой природе. Как пример он рассказывает историю самоубийства обольщенной девушки, покинутой ее возлюбленным, — тема, близкая трагедии Гретхен в «Фаусте». Если Альберт ссылагается на общеобязательный моральный закон и осуждает «ослепление страсти», то Вертер, как «бурный гений», проповедует мораль индивидуалистическую, для которой высшим законом является сильное чувство. «О рассудительные люди! Страсть! Опьянение! Безумие! Вы спокойно и безучастно смотрите на все, вы, гордящиеся своей нравственностью, браните пьяниц, чувствуете отвращение к безумцам, проходите мимо, как жре-

цы, и благодарите бога, как фарисеи, что он не создал вас подобными этим. Я часто бывал пьян, мои страсти никогда не были далеки от безумия, но я не раскаиваюсь ни в том, ни в другом: я понял по-своему, что все исключительные люди, создававшие нечто великое, на вид невозможное, всегда считались опьяненными и безумными... Стыдитесь, вы, трезвые! Стыдитесь, вы, разумные!»

Самоубийство Вертера, неожиданное в традиционно оптимистическом по своей развязке буржуазном романе эпохи Просвещения было понято современниками как выражение мятежного протеста, и еще Пушкин в «Евгении Онегине» называет Вертера «мучеником мятежным». Но протест Вертера направлен не на социальные отношения его времени: герой-индивидуалист противопоставляет себя окружающему обществу, протестуя против традиционной морали во имя свободы личного чувства. В этом смысле разрыв Вертера с традиционной моралью и противопоставление его внеконфессиональной «религии сердца» — церковной религиозности знаменательно подчеркнуто последними словами романа: «Гроб его несли мастеровые. Духовенство его не провожало». Но в то же время индивидуалистическая переоценка традиционных моральных отношений останавливается в романе на полдороге: только в мечтах преодолевает Вертер препятствия, отделяющие его от Лотты, любовь его, осужденная в этом мире как грех, сохраняет сентиментальную иллюзию, которой обольщал себя Клопшток, — надежду на встречу «перед лицом Бесконечного». Поэтому «мятежный» акт Вертера, в сущности, подсказан отказом сентиментального героя от активной борьбы и в конечном счете является актом слабости, объективно свидетельствуя, как и другие трагические развязки индивидуалистических произведений молодого Гете, об абстрактности и внутренней противоречивости его бунта. В этом объективном показе противоречий штюрмерского мировоззрения сказался глубокий реализм молодого Гете, принципиально отличающий его трактовку индивидуалистической темы от аналогичных опытов Клингера и Ленца. Таким образом, в творчестве Гете катастрофа Вертера знаменует надвигающийся кризис иллюзий периода «бури и натиска».

Сосредоточенность на мире душевных переживаний героя определила в то же время художественную структуру романа. Внешние события в «Вертере» сведены к минимуму и служат только поводом для раскрытия внутренних

переживаний героя и показа его отношения к различным сторонам человеческой жизни, к природе и людям, к искусству и поэзии. Для этой цели Гете воспользовался традиционной формой романа в письмах. Буржуазные романы сентиментально-психологического направления обычно пользовались в XVIII веке этим простейшим приемом психологического самоанализа как средством раскрытия душевной жизни героя. Предшественниками Гете в этом жанре были Ричардсон и в особенности Руссо¹⁸. Роман Руссо «Новая Элоиза» (1761) и по своей теме представляет некоторое сходство с «Вертером»: здесь изображается любовь бедного учителя Сен-Пре к его знатной ученице, баронессе Юлии д'Этанж. Но если первая часть романа Руссо является апофеозом свободного чувства, побеждающего социальные предрассудки (тема, обычная в буржуазной литературе XVIII века, но характерным образом отсутствующая у Гете), то во второй части Юлия выходит замуж, становится добродетельной женой и матерью семейства и отрекается от своего чувства во имя идеала патриархальной семейственности. Письма Вертера представляют некоторое сходство с гораздо более абстрактной лирической риторикой первых писем Сен-Пре, но вместо примирения Гете дает трагическую развязку как более правдивое выражение неразрешимости конфликта между личным чувством героя-индивидуалиста и общественной моралью. С композиционной стороны существенное отличие романа Гете от его предшественников заключается в том, что вместо переписки Гете дает лишь письма главного героя, адресованные неизвестному другу. В сущности, это листки из интимного, лирического дневника. Благодаря этому роман Гете, достигая максимальной сосредоточенности на внутреннем мире героя, приобретает лирическую окраску: весь мир показан в нем сквозь призму субъективного переживания, причем поэт эмоционально отождествляет себя со своим героем, и признания этого последнего звучат как слова самого поэта. Эта субъективная форма романа весьма характерна для общих установок немецкой буржуазной литературы XVIII века.

Появление «Вертера» произвело огромное впечатление в Германии и за ее пределами. Немецкая бюргерская молодежь, сентиментальная, мечтательная и мятежная, увидела в Вертере свой портрет, написанный с эмоциональным сочувствием и небывалым реализмом. Благодаря лирическому характеру романа современники отождествляли авто-

ра с его героем, и трагический исход его конфликта с обществом был сочувственно воспринят как моральная победа. Отсюда — восторженные отзывы «бурных гениев» о «Вертере». Шубарт писал в своем журнале «Немецкая хроника»: «Вот я сижу с бьющимся сердцем, с глазами, из которых каплют сладостные слезы, и говорю тебе, читатель, — я только что прочел, нет, проглотил, «Страдания молодого Вертера» моего милого Гете. Критиковать эту вещь? Если бы я мог, у меня не было бы сердца, богиня критики сама растаяла бы перед этим совершенным творением тончайшего человеческого чувства... Лучше сам купи книгу. Но не забудь при чтении своего сердца». Гейнзе начинает свою рецензию таким же восторженным признанием: «Тот, кто сам чувствовал и чувствует как Вертер, для того все мысли исчезают, как легкий туман на солнечном огне, когда он должен писать о нем. Сердце мое переполнено, и в голове — ощущение слез. О жизнь человеческая, сколько в тебе пламенной муки и наслаждения!..» «Теплое, сердечное спасибо тебе, дорогой гений, который подарил благородным душам „Страдания Вертера“»¹⁹.

С точки зрения господствовавшего церковного мировоззрения «Вертер» встретил резкое осуждение, как проповедь безбожного индивидуализма и оправдание грешной любви. Пастор Гёде, впоследствии прославившийся своими нападка на Лессинга, требовал запрещения книги, как «апологии самоубийства». «Вертер» был действительно запрещен в Саксонии (1775) и в Дании (1776). Миланский архиепископ распорядился скупить все экземпляры итальянского перевода, чтобы обезопасить свою паству от искушения. Характерно, что позднейший французский консервативный критик из «Меркюр де Франс» (1811) почувствовал в романе Гете дух революции, «учение о независимости, которое возмущает человеческое сердце против власти всякого рода», «истинное безначалие в словесности, которое родилось вместе с безначалием в государстве».

С иной точки зрения осуждают «Вертера» представители передовой идеологии эпохи Просвещения. Лессинг противопоставляет сентиментальному индивидуализму героя Гете гражданские добродетели древнего мира. «Как вы думаете, — спрашивает он в письме к Эшенбургу (1774), — мог ли бы римский или греческий юноша лишиться себя жизни при таких обстоятельствах и по такой причине? Конечно, нет!..» «Только христианскому воспитанию, которое

так прекрасно умеет превращать физическую потребность в духовное совершенство, дано было создавать подобных оригиналов, одновременно ничтожных и великих, презренных и достойных уважения» («solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale»). Лессинг требует от Гете критического отношения к своему герою: «Итак, дорогой Гете, еще одну главку в виде заключения, и чем циничнее, тем лучше!»

Друг Лессинга Николай, ограниченный рационалист и филистер, решил по-своему вместо Гете выполнить этот совет Лессинга. Его роман «Радости молодого Вертера» (1775) является пародией на роман Гете, написанной с точки зрения мещанского здравого смысла. Альберт уступает Лотту Вертеру. Герой получает возможность жениться на своей возлюбленной, должен заботиться о семье, поступает на службу и в скучной прозе обывательской жизни, тяжелой работе и семейных дрязгах разочаровывается в своих высоких мечтаниях. Пародия Николай вызвала резкий ответ Гете и всеобщее негодование среди представителей молодой литературы.

Об успехе «Вертера» у рядового немецкого читателя свидетельствует обширнейшая подражательная «вертериана». Характерно, что «Вертер» воспринимается в биографическом плане, как подлинный дневник переживаний автора. Вокруг «Вертера» создается биографическая легенда, пытающаяся восстановить подлинные события, послужившие материалом для романа Гете. Широким успехом пользуются изданные по-английски и затем переведенные на другие европейские языки «Письма Шарлотты во время ее дружбы с Вертером»: они должны дополнить картину любовной трагедии рассказом о переживаниях героини. На тему «Вертера» пишутся сентиментальные драмы и любовные элегии; особенной популярностью пользуется элегическая тема ср. элегию К.-Э. Рейценштейна «Лотта на могиле Вертера»). Входит в моду костюм Вертера, описанный в романе, — синий фрак и желтый жилет. Было отмечено даже несколько самоубийств из-за несчастной любви, вызванных чтением «Вертера».

Литературное влияние «Вертера» распространилось широко за пределы Германии. Сам Гете писал впоследствии в «Венецианских эпиграммах»: «Германия мне подражала, и охотно читала меня Франция; Англия, и ты дружелюбно приняла разочарованного гостя! Но что мне за польза в том, что даже китаец робкой рукой рисует на

стекле Вертера и Лотту?» Особенно значительное влияние оказал «Вертер» на французскую литературу²⁰. С традицией «Вертера» связан «индивидуалистический роман» раннего французского романтизма, раскрывающий при бедности внешнего действия внутренние переживания меланхолического и разочарованного героя (Шатобриан «Рене», Сенанкур «Оберман», Бенжамен Констан «Адольф», Нодье «Зальцбургский художник» и др.). Однако разочарованный герой французского романтизма, переживший французскую революцию, пессимист и меланхолик, не похож на передового третьесловного героя немецкой литературы «бури и натиска», скрывающего в сентиментальной оболочке мятежный дух индивидуалистического протеста против окружающей социальной действительности. В Италии, в романе Уго Фосколо «Последние письма Якопо Ортиса» (1799), меланхолия «Вертера» сочетается с высоким гражданским пафосом, подсказанным зарождающимся национально-освободительным движением.

В русской дворянской литературе конца XVIII века «Вертер» также пользовался огромной популярностью. Однако мятежный индивидуализм героя как «бурного гения» был заслонен его чувствительностью, несчастной любовью, сентиментальным тоном книги. В «Бедной Лизе» Карамзина (1792) романом Гете подсказана трагическая развязка — самоубийство покинутой Лизы и общая атмосфера сентиментальной меланхолии, которая окружает эту повесть. Прямым подражанием роману Гете являются повесть А. Клушина «Вертеровы чувствования, или Несчастный М — в» (1793) и «Российский Вертер» М. Сушкова (1801), история «молодого, чувствительного человека, самопроизвольно прекратившего свою жизнь» по примеру героя Гете²¹. Русская революционно-демократическая критика 1840—1850-х годов, в лице Белинского, Герцена, Чернышевского, относится к «Вертеру» скорее скептически. Чернышевский с сочувствием цитирует отзыв Лессинга. Герцен, который в молодости увлекался этим романом, рассматривает Вертера как крайний пример субъективизма личного чувства, лишаящего человека способности жить широкими общественными интересами. «При всех поэтических выходках Вертера вы видите, что эта нежная, добрая душа не может выступить из себя; что кроме маленького мира его сердечных отношений ничто не входит в его лиризм. У него ничего нет ни внутри, ни вне, кроме любви

к Шарлотте, несмотря на то, что он почитывает Гомера и Оссиана. Жаль его. Я горькими слезами плакал над его последними письмами, над подробностями его кончины. Жаль его, — а ведь пустой малый был Вертер...»²²

«РЕЙНСКИЕ ГЕНИИ»

1

Литературное движение «бури и натиска» выдвинуло целый ряд молодых дарований, объединенных общими тенденциями, характерными для новой поэтической школы. Все они, подобно молодому Гете, выступают как носители мятежного индивидуализма гениальной личности, культа природы и непосредственного чувства. Вокруг Гете группируются так называемые «рейнские гении», связанные с ним отношениями личной дружбы и идейной близости. Ленца, Клингера, Леопольда Вагнера уже современники рассматривали как школу Гете и называли гетеанцами. В творчестве этих писателей выступают особенно ярко тенденции «бури и натиска», которые у самого Гете нередко умеряются личным дарованием, подымающимся над ограниченностью литературной школы. Носители абстрактного протеста против окружающей действительности и в жизни и в литературе, они кончают трагической катастрофой, как Ленц, или филистерским приспособлением к существующему и в большинстве случаев рано уходят из литературы, исчерпав свое дарование вместе с пафосом юношеских идеалов.

Из писателей этой группы наиболее ярким художественным талантом обладал Якоб Ленц (1751—1792). Ленц родился в России, в семье лифляндского пастора, детство провел в гнетущей атмосфере официального протестантского благочестия, учился в Кенигсбергском университете богословию, но больше увлекался лекциями Канта и литературными занятиями и, бросив не удовлетворявшее его учение, попал в Страсбург в качестве гувернера двух молодых офицеров, баронов фон Клейст (1771—1776). Здесь весной 1771 года он сблизился с Гете и стал его литературным соратником. Его первые литературные выступления в духе новой школы относятся к 1774 году: прозаическая обработка комедий Плавта, перенесенных в немецкую мещанскую обстановку («Lustspiele nach Plautus fürs

deutsche Theater»), прозаический перевод комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» (под заглавием «Amor vincit omnia», 1774), напечатанный вместе с драматургическим манифестом «Заметки о театре», и самостоятельная комедия «Гувернер» («Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung», 1774), опубликованная без имени автора. Последняя пьеса имела большой успех, и многие современники приписывали ее Гете. По примеру Гете Ленц пытался в 1776 году устроиться при веймарском дворе, но, не сумев приспособиться к условиям придворной жизни, должен был уехать из Веймара, по-видимому — не без вмешательства Гете. Вскоре после этого он стал обнаруживать признаки психического расстройства, дававшего себя знать уже раньше в крайней душевной неуравновешенности. В 1779 году состояние здоровья вынудило его вернуться на родину. Принятый в родительском доме как «блудный сын», он пытался самостоятельно устроиться сперва в Петербурге (1780—1781), потом в Москве, зарабатывая себе скудное пропитание уроками немецкого языка и переводами с русского. Он пишет статьи по педагогическим вопросам, посвящает верноподданнические оды Екатерине II, знакомится с масоном Шварцем и после его смерти (1784) сочиняет проект литературного общества, преследующего морально-просветительные цели в духе масонства и пиетизма.

Об интересе Ленца к русской истории и литературе можно судить по недописанной сцене исторической трагедии о Борисе Годунове и черновым наброскам двух статей о «Россиаде» Хераскова и о «Древнейшей русской поэзии» (по-видимому, по поводу «Сказок» Чулкова).

В доме Шварца и в кружке Новикова Ленц знакомится с молодым Карамзиным и становится его частым собеседником (1785—1788). Своими рассказами о литературной жизни Германии Ленц, по-видимому, в значительной мере определил круг посещений «русского путешественника», в «письмах» которого имя Ленца упоминается неоднократно. Карамзин был высокого мнения о способностях Ленца, который, несмотря на свою болезнь, трогал его «своим добродушием и терпением». «В самом сумасшествии он удивлял нас иногда своими пиитическими идеями». «Кто, читая поэму шестнадцатилетнего Ленца, — пишет Карамзин в «Письмах русского путешественника», — и все то, что он писал до двадцати пяти лет, не увидит утренней зари великого духа? Кто не подумает: вот юный

Клопшток, юный Шекспир? Но тучи помрачили эту прекрасную зарю, и солнце никогда не воссияло. Глубокая чувствительность, без которой Клопшток не был бы Клопштоком и Шекспир Шекспиrom, погубила его. Другие обстоятельства, и Ленц бессмертен». Душевная болезнь и нищета были причиной ранней смерти Ленца: в ночь на 24 мая 1792 года он был найден мертвым на улицах Москвы.

Жизнь Ленца является типичным примером конфликта индивидуалиста-мечтателя с общественной действительностью, в которой он не находит применения своим поэтическим дарованиям. В своих личных переживаниях он с самого начала обнаруживает крайний субъективизм, неуравновешенность чувства и капризную мечтательность. Он неудачно преследует своей любовью покинутую Гете Фридрику Брион, вступает в сентиментальную дружбу с его замужней сестрой Корнелией Шлоссер, вмешивается в качестве защитника оскорбленной невинности в любовные отношения братьев Клейст с бюргерской девушкой Клеофой Фибах и окружает мечтательным поклонением недоступную ему аристократку, баронессу Генриетту фон Вальднер. Отражением этих переживаний, в которых литература прихотливо переплетается с действительностью, является страсбургский «Дневник» Ленца, подаренный им Гете, и автобиографический отрывок, озаглавленный «Нравственное обращение поэта, рассказанное им самим». «Пока воображение работает над завершением картины, — признается Ленц, — я вижу в моей красавице все возможные совершенства сердца и ума». Когда наступило разочарование, он приходит «к холодному и безрадостному выводу, что все красоты, все совершенства, внесенные мною в ее душу и сердце, находились только в моем воображении; исчезло очарование Армиды, и я увидел обыкновенный и даже, должен признаться, безобразный портрет там, где мое смущенное сознание на мгновение раньше видело свой идеал».

Автобиографический характер имеет также роман в письмах «Отшельник» («Der Waldbruder», 1776), который сам автор называет «параллелью к Вертеру». Герои этого романа — Герц и Роте (Ленц и Гете), первый — беспомощный мечтатель, второй — уравновешенный, трезвый практик. Герц, влюбившись в графиню Стеллу, как Ленц в Генриетту, по ее письмам, бросает службу, покидает город и поселяется отшельником в горной местности Оденвальда. Роте пытается образумить друга, развивая перед

ним свой реалистически трезвый, эпикурейский взгляд на жизнь и на любовь и укоряя его в бесплодной фантастике. Благодаря великодушию Стеллы и ее жениха Роте удается обмануть своего друга надеждой на взаимность Стеллы и тем избежать трагической катастрофы. По сравнению с «Вертером», роман Ленца дает лишь абстрактную схему морально-психологической ситуации, оторванную от реального общественного фона и доведенную до фантастического парадокса.

Стихотворное дарование Ленца замыкается в сфере интимной лирики личного переживания и временами приближается к лирическому стилю молодого Гете. До сих пор предметом спора является принадлежность Гете или Ленцу некоторых стихотворений, входящих в состав так называемого «Езенгеймского песенника», цикла из одиннадцати стихотворений, посвященных Фридерике Брион и извлеченных в 1835 году студентом Крузе из рукописей, принадлежавших ее сестре Софии. По сравнению с Гете лирика Ленца отличается, с одной стороны, риторической декларативностью сильных чувств. Лозунгом «бури и натиска» сделались его стихи: «Исчезло все, что нас сковывало! Свободные как ветер, мы стали богами» («Alles verschwunden, was uns gebunden! Frei wie der Wind, Götter wir sind!»). Или еще: «Любить, ненавидеть, бояться, трепетать, надеяться, содрогаться — все это, конечно, отравляет жизнь, но без этого жизнь ничего бы не стоила!» («Lieben, hassen, fürchten, zittern, hoffen, zagen bis ins Mark, kann das Leben zwar verbittern, aber ohne sie wärs Quark!»).

С другой стороны, специфическим для Ленца является мечтательно-элегический тон его лирических признаний, в особенности там, где он говорит о своих несчастьях и страданиях: «Если не все я писал себе во славу, то вспомните — поэта постигла тяжкая судьба: он цвел еще, когда цветок его был сражен ударом молнии...» «Кому среди юношей и девушек я без вины своей не смог понравиться, тот пусть знает: он доигрывает последние сцены юношеской трагедии». Эти элегические мотивы, характерные для поэзии Ленца, нашли наиболее законченное выражение в маленькой стихотворной идиллии «Любовь в деревне», в которой в образе дочери сельского пастора, оплакивающей свою первую и единственную любовь, он изображает Фридерiku, покинутую Гете.

Дружба Ленца с Гете с самого начала носила характер соперничества, оправданного успехом его первых

литературных выступлений. По рассказу Гете, после выхода в свет «Гёца фон Берлихингена» Ленц прислал Гете пространную статью «О нашем браке», посвященную сравнению дарований обоих поэтов. Та же тема составляет содержание драматической сатиры «Немецкий пандемониум», в которой Ленц определяет свое отношение к современной немецкой литературе. В первом действии Гете и Ленц взбираются на вершину горы. Гете первый достигает вершины. Ленц, с трудом преодолев тяжелый подъем, бросается в его объятия с возгласом: «Брат мой Гете!» Внизу остаются «подражатели», как муравьи карабкающиеся у подножия горы. Во втором действии изображается храм Славы. Среди немногочисленных немецких поэтов, удостоившихся славы, царит изящный и нежный классический вкус. Французы, как судьи, похваливают отличившихся. Врывается Гете, как богатырь Самсон, с челюстью в руках: «Вот реликвия наших предков! Вы немцы? На колени, и преклоняйтесь пред тем, чем вы не можете стать». Лессинг, Клопшток, Гердер входят, обнявшись, дружески беседуя. Они вызывают тень Шекспира, которая открывает им свои объятия. «Будем друзьями!» — говорит им Шекспир. Они подходят к Ленцу, который, как школьник, учится рисовать. Ленц не хочет копировать гипсовые слепки с античных статуй, как его товарищи. «Хотите, господа, я нарисую вам настоящих людей, из тех, кто нас окружает? Как древние поступали со своими людьми, так будем делать и мы». Он приносит свои рисунки. «Эти люди слишком велики для нашего времени», — говорит Гердер. «Ну, тогда они пригодятся для будущего, — отвечает Ленц. — Мир должен снова начать рождать великих людей». Старшие поэты желают Ленцу успеха: «Славный мальчик. Если даже он ничего не выполнит, зато он многое предчувствовал...» «Я выполню!» — заключает Гете.

Драматургические теории Ленца изложены в его «Заметках о театре» (1774), которые, по словам Гете, дают наиболее яркое представление о театральных идеях «бури и натиска». «Заметки» написаны с большим полемическим задором, в тоне непринужденной декларации субъективных чувств и основанных на них оценок. Искусство подражает природе. Охватить все творческое многообразие природы и воспроизвести его в конкретном образе может только гений, который, подражая творчеству божества, сам является маленьким богом в своем творении. Таким гением был Шекспир. Ленц исходит, как и все его совре-

менники, из сравнения Шекспира с греческой трагедией. Греческая трагедия изображала действие. Следуя теории Аристотеля, французы также уделяли в своих трагедиях наибольшее внимание развитию действия, фабулы, механически повторяя те же самые сюжетные схемы. Шаблонные типы французской драмы свидетельствуют о механической ремесленной работе французских драматургов. Природа творит не шаблонные типы, а неповторимые индивидуальности, «многообразие характеров и психологий», и из ее сокровищ черпает гений. Шекспировская трагедия представляется Ленцу своего рода драматизованной биографией великого человека. Действие может быть растянуто на много лет, место меняется как реальный фон биографической хроники. Мы с радостью последуем «за восставшим из смерти героем в Александрию, в Рим, чтобы видеть его во всех случаях жизни, в каждом поступке, в каждом жизненном столкновении, восклицая: „Блаженны очи, видевшие тебя!“» Напротив, в комедии Ленц выдвигает не характер, а действие, остроумную интригу, необычайный случай, интересный анекдот. Этот анекдотический элемент играет существенную роль в комедиях самого Ленца.

Комедии Ленца «Гувернер» и «Офицеры» («Die Soldaten», 1775) примыкают к традиции мещанской драмы с социальной тематикой, изображающей сословное неравенство, столкновения дворянства и бюргерства, аренной которых является мещанская семья. В качестве материала Ленц широко использовал свой биографический опыт гувернера баронов фон Клейст. В первой пьесе изображается домашний учитель, обреченный на лакейское существование в семье помещиков, которым он «продал свою свободу частного лица за пригоршню денег», вместо того чтобы «отдать свои силы и разум на благо общества». Учитель Лейфер соблазняет дочь помещика Густхен, которая, в отсутствие своего жениха Фрица, отдается ему не столько из любви, сколько от скуки. Это тема «Новой Элоизы» Руссо, но лишенная сентиментального ореола. Она должна иллюстрировать пагубные последствия домашнего воспитания не только для нравственного достоинства молодого бюргера, который становится бездельником, живя на хлебах у богачей, но и для развращаемой им дворянской семьи. Ленц ратует, со своей стороны, за общественное воспитание для всех сословий.

В комедии «Офицеры» изображается печальная судьба девушки из бюргерской семьи, которая становится жертвой соблазнителя-офицера. Из рук покинувшего ее обманщика она переходит к его товарищам. Ленц изображает развращенность офицерской среды, ее кастовые предрассудки, ее презрение к «низшим сословиям» и отсутствие собственного достоинства у бюргеров, мечтающих породниться с «господами». Впрочем, сам автор считает существующие социальные отношения неизбежными и поучает в этом смысле свою героиню, мечтавшую, как Памела Ричардсона, стать женою полюбившего ее дворянина: «Ваша единственная ошибка была в том, что вы не знали разницы между сословиями, что вы читали «Памелу», самую опасную книгу, какую может читать особа вашего класса, — так говорит графиня Ларош обманутой Марии. — Вы мнили себя единственной в свете, той, кто могла бы сохранить привязанность покинувшего вас возлюбленного наперекор гневу его родителей, вопреки его военной присяге и характеру, наперекор всему миру. Это значит, что вы хотели перевернуть мир». Признавая подобные случаи результатом вынужденного безбрачия офицерства, Ленц выступает с проектом организации специальных поселков с офицерскими женами, дети которых будут воспитываться за счет государства. Этот фантастический проект он представил впоследствии веймарскому герцогу.

По сравнению с мастерами мещанской драмы XVIII века, комедии Ленца стоят на гораздо более низкой ступени социального обобщения, соответствующей ограниченному общественному кругозору поэта. Отсюда узкая и провинциальная проблематика этих комедий, анекдотичность фабулы и доктринерская наивность положительных решений тех общественных проблем, которые выдвигает автор. При общем бытовом «снижении» действия и натуралистическом богатстве бытовых подробностей, характеризующих офицерскую среду, жизнь мещанской семьи, нравы провинциального студенчества и т. п., отсутствует принципиальная морально-политическая направленность, придающая мещанской драме Лессинга или Шиллера ее широкий общественный резонанс. Зато Ленц является мастером бытовой и психологической характеристики, принимающей обычно форму шаржа, социального гротеска. Переноса шекспировскую драматическую технику «волшебного фонаря», впервые примененную Гете, в область бытовой комедии, он пользуется быстрой переменой места действия

и действующих лиц для эскизных бытовых зарисовок, напоминающих манеру позднейшей импрессионистической драмы.

С бытовым натурализмом в пьесах Ленца нередко сочетается субъективный элемент невероятных ситуаций, фантастических характеров и экстравагантных поступков. Так, в пьесе «Новый Меноса, или История кумбанского принца Танди» (1774) на бытовом фоне мещанской драмы, представленном семейством помещика фон Бидерлинга, выступают фантастические персонажи: эмансипированная испанская графиня донна Диана, «властная женщина» «бури и натиска», полная ненависти к мужчинам («Мы наденем брюки и будем волочить мужчин за волосы по лужам их собственной крови!»), преследуемый ею неверный любовник граф Хамелеон и «кумбанский принц» Танди, приехавший изучать европейские нравы, чтобы воскликнуть в конце пьесы в полном разочаровании: «И это просвещенная Европа!» Эта характерная для литературы буржуазного Просвещения тема «восточного путешественника» или «дикаря», критикующего европейское цивилизованное общество с точки зрения «человека природы», лишена у Ленца своего обычного общественного содержания и использована исключительно для изображения сентиментальной любовной идиллии, осложненной фантастическими препятствиями: принц, женившись на дочери фон Бидерлинга Вильгельмине, неожиданно оказывается ее братом, но Вильгельмина, ко всеобщему благополучию, сама оказывается подмененным ребенком.

Произведения Ленца, забытые вскоре после их напечатания, а частью оставшиеся в рукописи ненапечатанными, впервые были изданы романтиком Л. Тиком с сочувственным биографическим предисловием (1828). Это предисловие заинтересовало Г. Бюхнера, который посвятил Ленцу незаконченную новеллу, психопатологический этюд, изображающий нарастающее сумасшествие поэта («Lenz», 1834). Новый интерес к творчеству Ленца пробуждается в Германии под влиянием сценического натурализма и импрессионизма начала XX века. Не без влияния Ленца сложилось творчество Ведекинда, сочетающее в экспрессивном гротеске элементы натурализма и психологической фантастики. В недавнее время «Гувернер» был обработан Б. Брехтом (1951) и поставлен в руководимом им театре «Берлинер ансамбль».

Социально-бытовой натурализм периода «бури и натиска», связанный с традициями мещанской драмы, представлен наиболее ярко в творчестве рано умершего драматурга Вагнера. Генрих-Леопольд Вагнер (1747—1779) примкнул к кружку Гете сперва в Страсбурге в 1771 году, потом во Франкфурте в 1775 году. «Он показал себя человеком со стремлениями, — пишет Гете в своей автобиографии, — и мы гостеприимно приняли его». По совету Гете он перевел в 1773 году литературный манифест французца Себастьяна Мерсье «Новый опыт о драматическом искусстве» (1773), который по своей критике французского классического театра, демократическому реализму и социальным тенденциям был принят сочувственно «бурными гениями». Вслед за Гете Вагнер выступает как автор литературных фарсов. В «Прометее, Девкалионе и его рецензентах» изображается прием, оказанный немецкой критикой молодому Гете («Прометею») как создателю «Вертера» («Девкалиона»). «Вольтер после апофеоза» (1778) представляет собой драматический памфлет против великого просветителя, написанный вместо некролога в год его смерти.

Из литературного наследия Вагнера наибольший интерес представляет мещанская трагедия «Детоубийца» (1776). Впоследствии Гете обвинял Вагнера в плагиате сюжета: действительно, история соблазненной и покинутой девушки-матери, которая убивает своего младенца, чтобы скрыть свой «позор», и за это, согласно законам того времени, осуждается на смертную казнь, напоминает трагедию Гретхен в «Фаусте». Сходство не ограничивается общей темой, но затрагивает ряд характерных подробностей: сонный порошок, который соблазнитель подсыпает матери, обморок в церкви, смерть матери, колыбельная песня в последнем действии и т. п. Характерно, что почти одновременно с рукописным «Фаустом» сюжет этот приобретает в литературе «бури и натиска» исключительную популярность: защита «естественных» и потому законных стремлений человеческой природы против жестоких предрассудков общества придает этой «социальной теме» особую значимость для «бурных гениев».

Тем не менее по своему конкретному художественному выполнению пьеса Вагнера не имеет ничего общего с «Фаустом» Гете. Вагнер переносит действие в мещанскую обста-

новку, изображенную в ее бытовой повседневности, подчеркивая при этом социальный конфликт, характерный для мящанской драмы. Соблазненная Эвхен Хумбрехт — дочь мящаника, ее соблазнитель — дворянин и офицер, лейтенант фон Гренингсэк, привыкший, как и все его товарищи, с презрением относиться к добродетели мящанской девушки. Его раскаяние и честное желание загладить свой проступок не достигают цели благодаря интриге его товарища, майора фон Хазенпота, защищающего «честь мундира». Тщеславная и глупая мать, в надежде породниться с дворянином, поощряет искреннее и неосторожное увлечение дочери. Отец, простоватый и грубый, воспитанный в идеях патриархальной нравственности, своей непримиримой строгостью невольнo способствует смерти горячо любимой дочери.

Для художественных принципов Вагнера характерно натуралистическое изображение «низкой» бытовой действительности. Первое действие драмы происходит в доме свиданий, куда лейтенант после бала привозит свою жертву и ее неразумную мать. Обольщение Эвхен происходит почти тут же, на сцене, как и убийство ребенка в нищенском углу, где несчастная находит приют после бегства из родительского дома. Драма имеет шесть действий — сознательный вызов драматическим «правилам». Насмешкой натуралиста над «изящным вкусом» и общественной «благопристойностью» является сценическая ремарка автора: «Действие длится девять месяцев».

Пьеса Вагнера была поставлена на сцене в 1778 году в значительно смягченной сценической обработке. Многими мотивами впоследствии воспользовался Шиллер в своей мящанской трагедии «Коварство и любовь». Более отдаленное влияние Вагнера может быть констатировано в юношеской драме Геббеля «Мария Магдалина» (1844).

3

В противоположность социальному натурализму Ленца и Вагнера Клингера в своем творчестве воплощает другую тенденцию литературы «бури и натиска»: бунтарский индивидуализм, абстрактный протест сильной личности против общества, а в области художественной — стремление к максимальной эмоциональной экспрессивности сильного чувства. Фридрих-Максимилиан Клингер (1752—1834), как и Гете, родился во Франкфурте-на-Майне, но происходил

из бедной мещанской семьи. Отец его рано умер, мать была прачкой. Только благодаря поддержке богатых покровителей молодому Клингеру удалось окончить гимназию и поступить в Гиссенский университет. Он сблизился с Гете в 1774 году и пользовался его покровительством и материальной поддержкой. «Я познакомился с Гете — это была первая радость моей жизни», — писал он впоследствии. Юношеские драмы Клингера, составившие его литературную славу как «бурного гения», написаны в течение двух лет (1775—1776). Вслед за Гете он пытался в 1776 году обосноваться в Веймаре, но вынужден был, как и Ленц, довольно скоро покинуть двор. Некоторое время Клингер носился с мыслью отправиться в Америку, чтобы участвовать в борьбе за свободу. В поисках средств существования он сделался драматургом странствующей труппы известного актера Зейлера. Потерпев неудачу и на этом поприще, он поступил на военную службу и принял участие в рядах австрийских войск в «войне за баварское наследство» (1779). По окончании войны он был рекомендован своими покровителями русскому двору в качестве немецкого лектора при наследнике престола, будущем императоре Павле I (1780).

В России Клингер сделал блестящую придворную и военную карьеру. Он сопровождал Павла в 1781—1782 годах в его путешествии по Европе, дослужился до генеральских чинов, при Александре I был директором кадетского корпуса и попечителем Дерптского университета¹. В Германии он был скоро забыт, и его многочисленные сочинения последнего периода, оторванные от немецкой действительности, не получили почти никакого отклика.

Первый литературный опыт Клингера — рыцарская драма «Отто» (1775) — является ученическим подражанием Шекспиру, воспринятому сквозь призму «Гёца». В пьесе мелькают образы героических людей и эффектные трагические ситуации, овладевшие воображением Клингера при чтении Шекспира и его немецких подражателей: герцог, изгнанный неблагодарным сыном, подобно королю Лиру блуждающий по лесам в сопровождении безумца, рыцарь Отто, который, подобно Отелло, в результате злодейской интриги становится жертвой необузданной ревности и, как Макбет, встречает на пути своем ведьму, смущающую его душу двусмысленным прорицанием. Коварный епископ Адальберт напоминает епископа Бамбергского из «Гёца», куртизанка Джанетта — прекрасную Адельгейд,

несправедливо изгнанный рыцарь фон Гунген, невинная жертва инквизиции, и его дети повторяют драматическую ситуацию «Уголино» Герстенберга.

Вторая драма Клингера «Страждущая женщина» (1775) приближается к манере «Гувернера» Ленца. Она изображает трагические последствия адюльтера, невольного «падения» честной женщины, на фоне картины общего морального разложения дворянского общества, заражающего и «средние классы». Причину разложения Клингер усматривает во вредном влиянии «иноземных», французских нравов и идущей из Франции легкомысленной и соблазнительной литературы, а из немцев прежде всего «развратителя нравов» Виланда. Жертвой такого соблазна становится мещанская девушка Сусхен, начитавшаяся галантных романов, а ее соблазнителем — учитель Лейфер, фигуры, напоминающие Густхен и Лейфера в драме Ленца.

Наибольший успех имела трагедия Клингера «Близнецы» (1776), победившая на конкурсе гамбургского театра Шредера. Она написана на тему «враждующих братьев», которую Клингер уже затронул в своей первой трагедии. Фернандо и Гвельфо — близнецы, сыновья итальянского владетельного князя. Фернандо — умный, добрый и обходительный, пользуется любовью родителей и всех окружающих, он считается старшим, наследником герцогского титула и всех владений отца, он жених графини Камиллы, втайне обожаемой его братом. Гвельфо, суровый, властный, неукротимый, чувствует себя чужим и обездоленным в своей семье и в то же время полон сознания своего превосходства над окружающим. «Этот взгляд! Эта осанка, эта осанка! Этот всеобъемлющий повелительный блеск больших черных блуждающих глаз! Гвельфо! Ты рожден, чтобы повелевать королевствами... Как мог ты очутиться среди этих недоносков?» С необыкновенной драматической концентрацией Клингер изображает нарастание аффекта — ненависти, обиды, возмущения, которые приводят Гвельфо к убийству брата, после того как тот отказался уступить ему первородство и невесту. Образ братоубийцы Гвельфо является героизацией библейского Каина, подсказанной бунтарским индивидуализмом эпохи.

Не случайно поэтому тема враждующих братьев получает в дальнейшем широкое распространение в драматургии «бури и натиска». Одновременно с пьесой Клингера на конкурс Шредера была подана трагедия Лейзевица «Юлий Тарентский» (1776) с аналогичным сюжетом

«братоубийства», И.-А. Лейзевиц (1752—1824), член геттингенского союза поэтов, считал себя в области драматургии учеником Лессинга. Его стиль свободен от субъективно-экспрессивной манеры Клингера, концентрирующей все внимание на фигуре главного героя, «сильного человека», и равномерно освещает контрастирующие фигуры братьев-соперников, добывающихся руки красавицы Бианки, отданной в монастырь, чтобы уничтожить повод для их столкновения. Пьесы Клингера и Лейзевица оказали значительное влияние на «Разбойников» Шиллера (1781); к сюжету Лейзевица Шиллер еще раз вернулся впоследствии в «Мессинской невесте» (1803).

В том же 1776 году Клингер пишет целую серию пьес, по-разному варьирующих основную тему его юношеского творчества — сильную личность в борьбе с окружающей средой. В «Новой Аррии» героиня, донна Солина, «властная женщина», воодушевленная республиканскими добродетелями римлянки, побуждает своего возлюбленного Юлия к заговору против тирана, герцога Гальбино; брошенные в тюрьму, они кончают жизнь героическим самоубийством, подсказанным примером «Эмилии Галотти». Аналогичные тираноборческие мотивы выступают в трагедии «Стильпо и его сыновья». Герой «Симсоне Гризальдо» — кастильский полководец периода реконкисты, своего рода Сид, одерживающий блестящие победы над маврами, устрашающий мятежников и в то же время — победитель женщин, необузданный в утехх чувственной любви. Пьеса «Буря и натиск» («Sturm und Drang»), первоначально озаглавленная «Путаница» («Wirgwar»), не случайно дала имя всему литературному движению. Герой, Карл Буши, молодой штюрмер, носящий характерное прозвище Вильд (дикий), влюблен в дочь своего наследственного врага Беркли и разыскивает ее в скитаниях по всему свету: он был поденщиком, альпийским пастухом, теперь сражается волонтером в англо-американской войне, не находя нигде применения своим силам и цели своему существованию. Его сопровождают два приятеля, такие же оригиналы и чудачки, не находящие места в современном обществе, — экзальтированный руссоист Лафё, сентиментальный фантазер, мечтающий об уединенной хижине на лоне природы, и разочарованный, равнодушный к жизни меланхолик Блазиус, собирающийся сделаться отшельником. Все трое — фантазеры и бродяги, всецело поглощенные своей «манией», у которых общественная критика Руссо вырожда-

ется в крайнюю форму анархического субъективизма, отрицающего всякие общественные связи и отношения.

Юношеские драмы Клингера являются выражением индивидуалистического бунтарства «бури и натиска» в его наиболее абстрактной форме. Борьба буржуазной личности против общественного строя феодально-абсолютистского государства превращается в его драмах в анархический бунт героической индивидуальности против общества и государства во всех его проявлениях. Герои Клингера — те идеальные «сильные люди», в которых воплощается абстрактная мечта о свободе молодых немецких бюргеров, стесненных убожеством филистерского существования: суровые средневековые рыцари, олицетворяющие, как Отто, величие и благородство национального прошлого или одержимые нечеловеческой ненавистью, как Гвельфо, полководцы-завоеватели вроде Симсоне Гризальдо, политические заговорщики-«республиканцы», как итальянские патриоты времен Возрождения Юлий и Стильпо, наконец — современные штюрмеры, бездомные бродяги, маниакально одержимые «высокими чувствами», как Вильд или Франц (в «Страждущей женщине»), к которым вполне применимы слова, сказанные самим Клингером об одном из своих героев: «Сгоряча он читался Плутарха, и теперь ему кажется, что он исполнен вдохновения». «Быть великим, великим, все более великим! Перейти цель, не иметь цели, не хотеть иметь! Там цель, назначение, где самое великое! Ползите, люди, по земле, как улитки, бегите назад, когда гигантскими шагами через вас перешагнут другие!»

В противоположность «Гёцу фон Берлихингену», насыщенному живой реальностью социальных отношений немецкого прошлого, Клингер отбрасывает в своих пьесах все конкретные исторические признаки сюжета, которые он находит в своих источниках. Независимо от исторического костюма, все герои Клингера одинаково являются «рупором» эмоций самого автора. «Для меня благодеяние и счастье, что и я могу все это вышвырнуть наружу (*«das alles hinschmeissen kann»*) — это дает мне поэзия», — признавался Клингер. Пьесы Клингера написаны как бы в пароксизмах аффекта, в несколько дней напряженной работы. «Было четыре удачных дня, не успел приехать сюда, как создалась пьеса — «Страждущая женщина». В ней ты найдешь меня и человеческое чувство», — пишет он своему другу. Шекспиризацию Клингер понимает исключительно

как: изображение сильных страстей; но у Шекспира пароксизмы страсти Лира или Отелло служат вершиной трагического конфликта, у Клингера, напротив, они являются постоянным состоянием его героев. Герои Клингера всегда находятся в состоянии аффекта, говорят дрожащим голосом и заплетающимся языком, кричат, проклинают, бранятся, скрежещут зубами, топают ногами, что отмечается в авторских ремарках. Речь их прерывается многоточиями, тире, восклицаниями. Как одержимые манией, они возвращаются к владеющей их сознанием мысли, повторяют те же слова. Таковы, например, монологи Вильда из «Бури и натиска»: «Пусть придут они! Я тебя увижу! Завтра! Да, завтра!.. Я увижу тебя (*останавливается у окна, с глубоким внутренним чувством*), и образ твой останется со мной, он ведет меня! Я увижу тебя (*смотрит неподвижно в небо*). Я увижу тебя! Увижу тебя как сейчас!.. Я увижу ее!» Или в другом месте: «У меня опять так тяжело, так смутно на душе. Пускай меня натянут на барабан, я обрел бы новое измерение... Мне больно!.. Если бы я мог поместиться в дуле пистолета и взлететь на воздух от выстрела. О, неопределенность! До чего ты доводишь людей!..»

Характерно, однако, что абстрактное бунтарство героев Клингера и их неудовлетворенность жизнью находили сочувственный отклик в настроениях передовой бюргерской молодежи, угнетенной условиями немецкой действительности. Так, К.-Ф. Мориц в своем автобиографическом романе «Антон Райзер» (1785) рассказывает о том огромном впечатлении, которое произвел на него в молодости образ Гвельфо в «Близнецах». «Гвельфо с колыбели чувствовал себя угнетенным, и Райзер вспоминал все унижения и оскорбления, которым подвергался с детства; Гвельфо в отчаянии смеялся «горьким смехом» над самим собой. Райзер вспоминал при этом те страшные минуты, когда и он с презрением и отвращением смотрел на самого себя и находил страстное наслаждение в громком и издевательском хохоте; характер Гвельфо казался ему настолько правдивым, что он целиком перенесся в его роль и жил в этой роли всеми своими мыслями и чувствами». Большое влияние юношеские драмы Клингера (в особенности «Близнецы») оказали на молодого Шиллера в период «Разбойников» и «Заговора Фиеско». Но в пьесах Шиллера абстрактный и часто аморалистический пафос протеста героев Клингера получает определенную морально-

политическую направленность в связи с общей политической тенденцией его юношеских драм.

Произведения Клингера, написанные в России, свидетельствуют о расширении его исторического и общественного кругозора. Столкновение героя-индивидуалиста с окружающим миром разворачивается в широкую критику общественных отношений в вместилищных рамках философского романа по образцу Вольтера и просветителей. Мятежный протест, характерный для молодого Клингера, сменяется стоическим пессимизмом, опирающимся на метафизическое представление о неизбежности социального зла как результата моральной испорченности цивилизации. Новые герои Клингера — моральные идеалисты, сохранившие веру в природную доброту человека и осужденные на бесплодную борьбу с окружающим обществом.

Серию философских романов открывает «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1791), произведение переходное, отражающее кризис индивидуалистического мировоззрения молодого Клингера. Легендарный кудесник Фауст в его изображении — мятежный индивидуалист, получивший от природы опасные дары: «гордый, стремительный, чувствительный дух, пламенное сердце и огненное воображение, которое никогда не довольствовалось настоящим». «Очень рано границы человечества показались Фаусту слишком тесными, и с дикой силой он бился об них, пытаясь их раздвинуть и вырваться за пределы действительности». На договор с дьяволом его толкает «жажда независимости и знания, гордость, сладострастие, недовольство и горечь». Дьявол должен показать Фаусту жизнь как она есть: «зло, возникающее из добра, порок увенчанный, справедливость и невинность, попранные ногами, как это обычно у людей». Он должен потерять веру в смысл жизни и нравственное достоинство человека и добровольно отказаться от ставшего ему невыносимым существования.

Земное странствование Фауста в сопровождении дьявола, следующее образцу народной книги (см. выше, стр. 163), превращается в широкую общественную сатиру, проникнутую мрачным пессимизмом. Путешествие по Германии разворачивает длинный ряд картин из жизни людей разных сословий, показывающих продажность и испорченность высших и средних классов общества и бесчеловечное угнетение, жертвой которого являются низшие классы. «Впрочем, на твоей родине нам нечего делать», — говорит дьявол Фаусту. «Монахи, схоластика, драки между знатными,

князя, торгующие своими подданными и дерущие шкуру с крестьян, — вот ваша жизнь». Во Франции, в Англии, в Италии картины частной жизни сменяются широкими перспективами жизни исторической. Бесчеловечный деспотизм и насилия Людовика XI и Ричарда III, разврат и преступления папского двора при Александре Борджа превращаются в широкую антимонархическую и антицерковную сатиру. В аллегорическом видении Фаусту представляется гений человечества в борьбе со своими самыми страшными врагами, во главе с тиранией, религией и философией. Последнее обстоятельство характерно для руссоизма Клингера. Просвещение, культура, в частности — книгопечатание, изобретением которого гордится Фауст, являются для человечества источником бесконечных страданий и заблуждений. Но Клингер не отождествляет себя со своим героем. Пессимизм и разочарование, в которые впадает Фауст в конце своего пути, имеют источником круг его опыта: он принял маску общества за естественное состояние человечества и узнал лишь людей, «которые осуждены на гибель благодаря своему общественному положению, богатству, власти или знаниям»: «властителей мира, тиранов с их палачами, чувственных женщин, попов, для которых религия служит орудием порабощения». Он гордо прошел мимо хижины бедняка, который в поте лица своего добывает свой хлеб и, «вздыхая под тяжелым ярмом, терпеливо переживает тяжести жизни, в надежде на лучшее будущее». Таким образом, трагическая катастрофа бунтарского индивидуализма заканчивается у Клингера глубоким социальным пессимизмом и проповедью морального смирения.

Мотивы пессимистической общественной сатиры и проповедь морального стоицизма проходят через всю серию последующих философских романов Клингера. В «Рафаэле де Аквилас» (1793) выступает благородный испанский юноша, защитник угнетенных мавров, который становится жертвой инквизиции. В «Истории Джафара Бармесиды» (1792) свободолюбивый и мудрый мусульманин погибает от деспотизма восточного властителя. «История немца новейшего времени» (1798) переносит тот же конфликт в политическую обстановку современной Европы. Герой — молодой немец Эрнст фон Фалькенбург, пламенный последователь Руссо, стремящийся в качестве государственного деятеля осуществить его идеи на практике. Как правитель маленького немецкого княжества, он пытается под впечат-

лением французской революции добиться от дворянства добровольного отказа от привилегий, «не подходящих более для настоящего времени и современных людей», но подвергается за это преследованиям как враг дворянства и государственного порядка. Он бежит в революционный Париж, но картины террора потрясают его веру в человечество и в добродетель и надежду на возможность осуществления на практике его высоких идеалов. Роман Клингера характерен как изображение трагедии немецкого буржуазного интеллигента конца XVIII века, который, будучи свидетелем великих исторических событий, осужден оставаться в нерешительности между борющимися лагерями, с идеальными мечтами о мирном перевоспитании человечества.

4

К «рейнским гениям» принадлежит и Фридрих Мюллер (1749—1825), поэт и художник, известный в литературе под кличкой «живописец» Мюллер (Maler Müller). Он родился в местечке Крейцнах в курфюршестве Пфальцском, в полумещанской, полукрестьянской семье. Детство его прошло в деревенской обстановке. Он рано обнаружил художественное дарование и стал учиться живописи. В качестве живописца он попал в Мангейм (1774—1778), пользовался покровительством меценатствующего курфюрста, в литературе примкнул к «бурным гениям», с которыми завязал дружеские связи. С помощью Гете и веймарского двора ему удалось в 1778 году получить стипендию и отправиться в Рим для завершения художественного образования. С этого времени он остается навсегда в Италии и исчезает с горизонта немецкой литературы. Его картины на библейские сюжеты, подражающие «титанизму» Микеланджело, не имели успеха и вызвали резкое осуждение классика Гете. Впоследствии его судьбой заинтересовался Л. Тик, познакопившийся с рукописной драмой Мюллера «Голо и Генофефа», которая подсказала ему тему его собственной «Генофефы» (1799). Тик явился первым издателем забытого поэта (1811).

Небольшое литературное наследие Мюллера-поэта целиком относится к 70-м годам. Его прозаические идиллии на библейские, античные и немецкие темы (1775 и 1778) примыкают к жанру идиллий Гесснера. Но уже

в разработку этих сюжетов вместо изящной сентиментальности Гесснера он вносит гердеровскую идею патриархальной простоты и примитивности. Высокие темы его греческих идиллий снижаются трактовкой античной мифологии в манере Рубенса: его влюбленные и пьяные сатиры и фавны отличаются грубым юмором, глуповатым простодушием и наивной чувственностью. Наиболее оригинален Мюллер в немецких крестьянских идиллиях — «Стрижка овец» и «Чистка орехов». Его точка зрения на национальную идиллию изложена в споре старого крестьянина Вальтера с школьным учителем в «Стрижке овец»: крестьянин высмеивает искусственность сентиментальных пасторалей, изображающих пастушков, которые «питаются только розовой росой и цветочками», «болтают, как учителя, о великодушии и разных других вещах, которые пастухов совершенно не касаются», и проходят мимо того, «что у нас всех перед глазами и что волнует наше сердце». Идиллии самого Мюллера изображают картины из крестьянской жизни, крестьянскую беседу за совместной работой и отдыхом. Поэтический элемент дается введением любовной темы и атмосферой народных песен, преданий и рассказов, которыми коротают свои досуги участники беседы. Впрочем, несмотря на стремление Мюллера оживить традиционный жанр идиллии реальными картинами немецкой народной жизни, ему не удалось преодолеть сентиментальной идеализации патриархального крестьянства, характерной для немецких руссоистов.

Пьеса «Голо и Генофефа» является драматической обработкой популярной народной книги и кукольного представления о святой Генофефе в форме рыцарской драмы по типу «Гёца фон Берлихингена». В народной легенде, прославляющей невинную страдальицу, сохранившую верность мужу несмотря на угрозы и преследования своего соблазнителя, Мюллер первый раскрыл трагедию преступника Голо, который своей всепоглощающей и разрушительной страстью к Генофефе напоминает героев-индивидуалистов эпохи «Вертера». Колеблущегося и нерешительного героя на совершение преступления толкает его мать, графиня Матильда, демоническая «властная женщина», честолюбивая и чувственная, напоминающая Адельгейд в «Гёце». Генофефа по контрасту с Матильдой — любящая жена и мать, с человеческой кротостью переносящая свои страдания, но вовсе не «святая» в духе легенды. Вообще, религиозный элемент, пленивший Тика в легенде, у Мюллера совершен-

но отсутствует. Кроме Тика, открытый Мюллером сюжет был использован Геббелем в его трагедии «Генофефа» (1841).

В конце 1770-х годов Мюллер работает над драмой о «Фаусте», из которой сохранились два отрывка: «Сцена из жизни Фауста» (1776) и «Жизнь и смерть доктора Фауста» (ч. I, 1778). По признанию Мюллера, он с детства увлекался Фаустом, потому что «считал его большим человеком» («einen großen Kerl»), человеком, «который чувствует свою силу, чувствует узду, наложенную на него счастьем и судьбой, и хочет разорвать ее во что бы то ни стало», «имеет достаточно мужества, чтобы столкнуть с пути все, что преграждает ему дорогу». «Подняться так высоко, как только возможно, быть всецело тем, чем, чувствуешь, мог бы стать, — рассуждает Мюллер в предисловии к «Фаусту», — ведь это заложено в природе, как и ропот против судьбы и света, которые нас угнетают и подчиняют предрассудкам самостоятельность нашего существа и нашу деятельную волю». Бывают в жизни минуты, и «каждый это знает по опыту», «когда сердце готово выскочить из груди, когда самый прекрасный, самый замечательный человек» «вопреки праву и законам безусловно жаждет подняться над самим собой».

Такова тема первого монолога «Фауста» Мюллера. Человек приносит в жизнь тысячу способностей и желаний, которые не находят осуществления: «художник, поэт, музыкант, мыслитель». «Все или ничего!» — восклицает Фауст. «Я чую бога, пламенеющего в моих жилах, и нерешительно трепещущего в мышцах человека». «Ненасытный лев рычит во мне — быть первым, высшим из людей!»

Сохранившиеся сцены «Фауста» показывают героя в столкновении с мещанской ограниченностью провинциального университетского города, с завистью и клеветой низких соперников, с нищетой и долгами. Дьявол должен дать ему власть, богатство, наслаждение жизнью — трагедия знания у Мюллера отсутствует. Ряд грубоватых и шаржированных натуралистических сцен изображает бытовое окружение Фауста — студентов, профессоров, евреев-ростовщиков, преследующих Фауста за долги, полицию, отца Фауста, благочестивого крестьянина, пришедшего спасти сына из бездны разврата. В таком же гротескном натуралистическом стиле выдержаны сцены в аду.

В Италии Мюллер работал над классическим сюжетом драмы «Ниобея». Однако античная тема и свободный стих

как метод поэтической идеализации не приблизили Мюллера к стилю веймарского классицизма. Его Ниобея своим титаническим соперничеством с богами напоминает богоборца Прометея, сохраняя, вопреки античному сказанию, в самом поражении свою непримиримость.

5

К более широкому кругу писателей, захваченных литературным движением «бури и натиска», относятся также Ф.-Г. Якоби и В. Гейнзе. По своим личным связям с Гете и его друзьями они могут быть причислены к группе «рейнских гениев». В центре их творчества также стоит проблема сильной личности в ее столкновении с общественной средой, но оба пользуются при этом не концентрированной драматической формой, а более широкими рамками индивидуалистического романа типа «Вертера», который представляет возможность более глубокого интроспективного морально-психологического анализа современного героя-индивидуалиста.

Фридрих Якоби, друг молодого Гете, уже названный как представитель «философии чувства и веры», был лишен непосредственного художественного дарования. Его «философские» романы «Альвиль» и «Вольдемар» подсказаны были примером «Вертера» и должны были иллюстрировать на практике общие принципы его нравственной философии. Роман «Альвиль» (в первой журнальной редакции—«Eduard Allwills Papiere», 1775—1776, в окончательном, значительно расширенном издании—«Eduard Allwills Briefsammlung», 1792) написан под впечатлением встречи с молодым Гете, которого Якоби изображает в лице своего главного героя. На примере Альвиля—Гете Якоби ставит общую проблему индивидуалистической морали «бурных гениев». Дружба Якоби с Гете сопровождалась неоднократными столкновениями и принципиальными расхождениями². В изображении Альвиля сказывается некоторая двойственность Якоби в оценке своего героя и его прототипа, причем в позднейших изданиях романа сочувственное отношение все более заменяется критическим, в конечном счете приводящим к полному отрицанию индивидуалистической этики «бури и натиска».

В образе Альвиля Якоби изображает современного юношу, который изживает полноту своего жизненного чув-

ства в сильных и страстных любовных увлечениях. Альвиль попадает в семью своего друга Клердона; его собственные письма и суждения о нем его новых друзей составляют содержание философско-психологического романа Якоби, не имеющего повествовательного сюжета и оставшегося незаконченным.

«Страдать и наслаждаться — вот назначение человека, — думает Альвиль. — Нам нужны сильные чувства, живые движения, страсти». Альвиль — противник прописной, «школьной», морали, «примерного», «добропорядочного» поведения, общего нравственного закона, обязательного одинаково для всех людей. Каждый человек имеет свой жизненный путь, свою индивидуальную этику: «Человек высшей природы ведет жизнь, внутренне связанную и подчиненную порядку, созданному им самим». «Человек не может стремиться к идеалу совершенства, лежащему вне его», как нельзя требовать от каштанового дерева, чтобы на нем росли апельсины, картофель, ананасы.

Не разум, а чувство, влечение сердца должно направлять человеческую деятельность. «Я прислушиваюсь только к голосу моего сердца. Внимать ему, различать его — в этом мудрость, следовать ему — в этом добродетель». Нужно доверять благородной природе человека, проявляющейся в непосредственном чувстве. «Всякое живое существо развивается из своих природных задатков: так и прекрасная душа, развиваясь из своего ростка, не станет ли еще прекраснее? Что более достойно доверия, чем сердце благородного человека?»

Противопоставляя общеобязательным этическим нормам индивидуальную нравственную интуицию «прекрасной души» («schöne Seele»), Якоби в то же время выступает против крайностей морального индивидуализма своего времени. Критика принципов и поведения Альвиля разворачивается в письмах его друзей (особенно отчетливо — в позднейших изданиях романа). Искатель бесконечного счастья, не способный нигде найти удовлетворение, Альвиль страдает от «неумеренности своих желаний, которая умножает все его потребности и создает бесконечную неудовлетворенность». Друзья называют его «одержимым» (как сам Якоби называл молодого Гете), «отмеченным печатью Каина». Он проповедует «теорию невоздержанности, принципы самой безграничной распушенности». Моральной «невоздержанности» индивидуалиста Альвиля противопоставляется патриархальная семейная идиллия

Клердона (самого Якоби): его жена Амелия, «самое скромное, самое смиренное существо», «близорукая и убогая», всецело поглощенная любовью к мужу и детям, благожелательная и добрая ко всему окружающему, проникнута той подлинной «природной» невинностью и добродетелью, которой не хватает гордому индивидуалисту Альвилю.

Критика морального индивидуализма в его современных извращениях является темой и второго романа Якоби (в первой журнальной редакции под заглавием «Дружба и любовь», 1777—1779, в отдельном, сильно расширенном издании — «Вольдемар», 1781 и 1792). В противоположность «бурному гению» Альвилю герой «Вольдемара» — мечтатель, погруженный в сентиментальную рефлексию и интроспективный анализ собственных переживаний. Темой романа является «задушевная дружба» между Вольдемаром и Генриеттой, подругой его жены Альвины, и психологический конфликт, вызванный этой ситуацией, характерный для сентиментальной эпохи и подсказанный Якоби его личными переживаниями. Гете в демонстративной форме выразил свое осуждение сентиментального прекраснотушия этого романа, воспринятого им как запоздалый рецидив душевных конфликтов времен «Вертера».

6

Наиболее крайним выражением индивидуалистической морали «бурных гениев» является творчество Гейнзе. Вильгельм Гейнзе (1746—1803) начал свою литературную деятельность как ученик Виланда, воспитанный в идеях гедонизма и галантной чувственности рококо. Виландовское понимание античности отражается еще в его первой повести «Лаидион, или Элевзинские таинства» (1774), в которой греческая гетера, рассказывая свой жизненный путь, проповедует философию чувственного наслаждения. Чтение Руссо, сближение с «бурными гениями» делают и Гейнзе сторонником непосредственного чувства, природной простоты и страстности переживаний сильной личности, которые сохраняют, однако, в его творчестве окраску чувственности и эстетического сенсуализма. В гнетущих условиях полунищенского существования в немецком захолустье Гейнзе мечтает о поездке в Италию. Его итальянское путешествие 1780—1783 годов, впечатления итальян-

ской жизни, чтение итальянских хроник и новелл, увлечение итальянской живописью эпохи Возрождения окончательно определили основные черты его мировоззрения: преклонение перед сильной личностью, аморализм, чувственный культ красоты, в которых он увидел, как впоследствии Стендаль и Я. Буркхард, основы индивидуалистической морали людей итальянского Ренессанса. Его роман «Ардингелло и блаженные острова» (1787) является наиболее полным выражением этого мировоззрения. Герой романа Ардингелло — флорентинец знатного рода, художник, ученик Тициана. Роман рассказывает его биографию — историю воспитания его личности искусством, философией, военными подвигами и политическими интригами, но прежде всего — чувственной любовью, определяющей основные этапы его развития.

Ардингелло исповедует философию наслаждения. «Счастье — самый высокий дар, который может быть уделом смертного». «Радость — основное стремление всякого существования». «Истинная радость заключается в трех вещах: в способности наслаждаться, предмете наслаждения и самом наслаждении». Наслаждение Гейнзе понимает прежде всего как чувственную любовь, как «высокий, святой дух сладострастия». «Если отнять от жизни сладострастие, останется только смерть». Вся природа проникнута творческой силой сладострастия, в ней «вечное, непрекращающееся движение, стремление к совокупности в любви». Поэтому природное состояние человеческого общества отождествляется для Гейнзе с понятием свободы чувства и чувственных влечений, господствующая в современном обществе мораль — с оковами гражданственности и извращениями ложной цивилизации, против которых борется сильная личность во имя природы и непосредственного чувства. «Почему мы должны обуздывать себя привычками и законами, существующими только для черни, которая не умеет сама собой управлять?» Аристократизм сильной личности — характерная черта философии «Ардингелло». Гейнзе проповедует право сильного, борьбу и насилие как осуществление этого права. «Способность наслаждения и, что то же самое, потребность, дает каждому предмету его право; сила и разум, счастье и красота определяют право владения. Поэтому природное состояние есть состояние войны». «В этом, может быть, высшая мудрость творения, что все в природе имеет своих врагов. Это возбуждает жизнь».

Герою-аморалисту в «Ардингелло» соответствует новый идеал женщины, свободной от моральных предрассудков «мещанской» семейственности. «Она подобна богине, не замужем, сама себе госпожа, имеет свободу выбора среди всех достойных мужчин, на любой срок. Она живет в обществе самых умных, остроумных, душевно одаренных людей, она радостно воспитывает детей своих как детей любви; она сама воспитывает себя до уровня мужчины». «Властная женщина» «бури и натиска» превращается в романе Гейнзе в женщину морально свободную, эмансипированную, отдающуюся чувству, не стесненную браком, стоящую на высоте интеллектуальной культуры. Осуществление этого женского идеала Ардингелло находит в художнице Фьордимоне, которая завершает историю его «воспитания».

Существенное место в романе занимают вопросы искусства и философии. «Ардингелло» — роман о художнике (*Künstlerroman*) и в этом смысле предваряет романтические романы Тика или Фр. Шлегеля; он также содержит многочисленные разговоры об искусстве и описания картин. Гедонизм и сенсуализм составляют основу философии искусства Гейнзе. Целью искусства является «увеличение человеческого счастья». «Прекрасно то, что доставляет наслаждение», — говорит Гейнзе, предвосхищая известную формулу Стендаля. Эстетика его находится в резком противоречии с антикизирующим направлением веймарского классицизма. В живописи самое главное — краски, чувственный колорит; рисунок — только «неизбежное зло». Главной темой живописца является нагое тело, в котором основной источник чувственного наслаждения искусством. Вместе с тем Гейнзе высоко ценит и пейзажную живопись, а в ней — не рисунок, но колорит и освещение. «Если бы я был пейзажистом, я бы весь год не писал ничего, кроме воздуха, в особенности же — закаты солнца».

В философских беседах «Ардингелло» Гейнзе противопоставляет христианскому спиритуализму миросозерцание античного мира, показанное сквозь призму гуманизма XVIII века: из натурфилософии и мифологии древних греков он извлекает своеобразный натуралистический пантеизм, родственный миросозерцанию Гердера и молодого Гете, но, как всегда, окрашенный эротическим сенсуализмом.

Осуществление своих философских, моральных, эстетических идей Гейнзе переносит в конце романа в область социальной утопии. Ардингелло, Фьордимона и несколько

других знатных юношей и девушек переселяются на «благенные острова» греческого архипелага, где устраивают свободную общину новых людей, освобожденных от оков и предрассудков гражданского существования и наслаждающихся божественной природой, искусством и любовью. Характерно, что социальная проблема в этой утопии совершенно не затронута: подобно Винкельману и веймарскому классицизму, Гейнзе исходит из абстрактной личности предреволюционного третьесословного гуманизма в ее отвлеченном философско-моральном и эстетическом самоопределении.

К теме романа о художнике Гейнзе возвращается еще раз в «Хильдегард фон Хоенталь» (1795). Герой романа — молодой композитор Локман, вернувшийся в Германию после путешествия по Италии и живущий в качестве капельмейстера в поместье немецкого владетельного князя. Героиня — молодая аристократка Хильдегард, эмансипированная женщина типа Фьордимоны, увлекающаяся музыкой и поэзией, ученица Локмана и предмет его любви. Романтическая ситуация, предвещающая Гофмана (капельмейстер Крейслер), дает повод для обширных рассуждений о музыке. Гейнзе, как и его герой, — поклонник Глюка и старинных итальянцев, которым он посвящает вдохновенные страницы.

Романы Гейнзе были встречены враждебно в период господства веймарского классицизма: Гете сопоставляет «Ардингелло» с «Разбойниками» как наиболее ему враждебные рецидивы «бури и натиска». Большое влияние имел «Ардингелло» на ранний немецкий романтизм: проповедь свободной любви, изображение эмансипированной женщины, самая тема «романа о художнике» нашли сочувственный отклик в творчестве молодого Тика («Вильям Ловель», «Штернбалд») и в особенности Фр. Шлегеля («Люцинда»). С интересом относятся к Гейнзе представители «Молодой Германии», для которых он является одним из ранних провозвестников идеи «эмансипации плоти» и освобождения женщины. Младогерманец Лаубе является первым издателем собрания сочинений Гейнзе (1838). В эпоху модернизма «эстетический аморализм» Гейнзе, в частности — его антигуманистическая концепция «ренессансной морали», находит сочувственный отклик в популярных в реакционной буржуазной литературе идеях ницшеанства. Однако, поставленные в правильную историческую перспективу, идеи Гейнзе лишь внешним образом

перекликаются с упадочным антидемократическим индивидуализмом империалистической эпохи. На самом деле они являются одним из крайних и односторонних выражений той мечты об освобождении личности и всестороннем гармоническом развитии на базе античности и Ренессанса, которые характерны для немецкого просветительского гуманизма конца XVIII века.

«ГЕТТИНГЕНСКИЙ СОЮЗ»

1

«Геттингенский союз» представляет собою литературное объединение, во многих отношениях родственное кружку «рейнских гениев», хотя и развившееся своими путями, вполне независимо от этого последнего. Общие тенденции периода «бури и натиска» одинаково характерны для обеих литературных групп: культ природы и непосредственного чувства, проповедь «подражания природе» и индивидуализма в искусстве, борьба против французского рационализма и классицизма, идея национальной литературы, опирающейся на народное творчество и немецкую национальную старину. Но для бунтарского индивидуализма «рейнских гениев», учеников Шекспира и Руссо, основная тема — конфликт сильной личности с окружающей общественной средой, сконцентрированный в драматической форме или развернутый в индивидуалистическом романе, раскрывающем душевный мир героя в его столкновении с действительностью. Геттингенские поэты — прежде всего ученики Клопштока и, как Клопшток, лирики. Повышенная чувствительность, элементы морализма и сентиментальной религиозности придают их творчеству, по сравнению с произведениями молодого Гете и его друзей, более наивный и архаический колорит, типичный для идейного уровня немецкой низовой мещанской литературы этого времени. В то же время геттингенские поэты по своим общественным настроениям демократичнее «рейнских гениев»: в их сочинениях более резко проявляются антифеодальные тенденции, характерные для Клопштока и его школы, — в абстрактной форме ненависти к тиранам (как у Штольберга) или в более конкретной — сочувствия угнетаемому немецкими помещиками крепостному крестьянству (у Фосса и Бюргера). Их обращение к национальному

прошлому не останавливается, как у молодого Гете, на бюргерской культуре периода Реформации: вслед за Клопштоком они являются создателями псевдоисторического культа древних германцев эпохи Тацита и Арминия, герцога херусков, своего рода фантастической утопии «первобытного состояния» Германии, ее бывшей политической свободы и национальной независимости.

«Геттингенский союз» поэтов был основан в сентябре 1772 года. Его участниками были студенты Геттингенского университета Бойе, Гёльти, братья Миллеры, Фосс, Крамер, Ган, Лейзевиц (автор «Юлия Тарентского») и некоторые другие. Вскоре после основания союза в него вошли графы Штольберги, ученики Клопштока, приехавшие в Геттинген в конце 1772 года; они привезли союзу благословение учителя и были восторженно приняты в его члены, как аристократы, не чуждавшиеся «братства» со скромными бюргерами. Союз носил название «рощи» — по оде Клопштока «Холм и роща», где греческому «холму», обиталищу муз Геликону, противопоставляются «рощи», которые древние германцы, по рассказу Тацита, посвящали своим богам. Его члены называли себя «бардами» — псевдоисторическое обозначение древнегерманских певцов, введенное в употребление Клопштоком в его «бардитах». По примеру оды Клопштока «Вингольф», воспевающей друзей поэта под вымышленными древнегерманскими именами, геттингенские «барды» дали друг другу такие же имена, отчасти заимствованные из соответствующих произведений Клопштока: Фосс получил прозвище Gottschalk или Sangrich, Миллер — Minnehold, Гёльти — Haining, Бойе — Werdomar и т. п. Собрания союза происходили по субботам, в комнате одного из сочленов, а в летнее время — за городом. На них читались и обсуждались стихи участников. «Говорили, — пишет Фосс, — о Германии, о Клопштоке, о свободе и великих деяниях и о мести Виланду, не уважающему добродетели». Протоколы заседаний заносились в журнал союза, лучшие стихи, одобренные собранием, записывались в «Союзную книгу»; кроме того, у каждого члена союза, по сентиментальному обычаю того времени, был собственный альбом (Stammbuch), куда друзья вносили свои стихи.

В дружеской переписке геттингенцев, в особенности — Фосса, сохранились описания собраний кружка, являющиеся ярким документом идейной атмосферы эпохи, сентиментального пафоса возвышенной дружбы, абстрактного

свободолюбия и национального энтузиазма. Так, Фосс рассказывает о торжественном основании союза (12 сентября 1772 года) во время прогулки за город, в идиллической деревенской обстановке, под сенью «священных дубов, как символа древнегерманской свободы»: «Мы выпили по чашке молока в крестьянской хижине и затем вышли в поле. Наткнувшись по пути на маленькую дубовую рощу, мы тотчас же решили отпраздновать союз нашей дружбы под этими священными деревьями. Мы украсили свои шляпы дубовыми листьями, сложили их под деревом, взялись за руки и стали плясать вокруг дерева, призывая луну и звезды в свидетели нашего союза». Тот же Фосс сообщает о торжественном праздновании союзом дня рождения Клопштока (2 июля 1773 года). За столом, убранным цветами, было поставлено кресло для отсутствующего учителя и на нем — собрание его сочинений. Под креслом валялась разорванная «Идрис» Виланда, из которой вырывали страницы «для раскуривания трубок». Пили за здоровье Клопштока, в память Лютера и Арминия, за союз, за Гердера и Гете. Читали оды Клопштока о Германии, о рейнвейне и некоторые другие. «Говорили о свободе, надев шляпы, о Германии, о добродетели — ты можешь себе представить, в каких словах!» Под конец сожгли «Идрис» Виланда и его портрет.

Литературным органом союза был геттингенский «Альманах муз» (с 1770 года). Его издатель Г.-Х. Бойе (1744—1806), посредственный поэт, но знаток и ценитель литературы, первоначально выступил с собранием стихотворений крупнейших современных немецких поэтов, составленным по образцу аналогичной французской антологии («*Almanach des Muses*», 1769 и след.). Только после сближения Бойе с его младшими товарищами по союзу «Альманах» становится поэтическим органом новой школы (с 1774 года).

Из поэтов старого поколения наиболее тесную связь с союзом, идейную и личную, поддерживает его учитель Клопшток: уже в 1774 году он приветствует своих учеников как провозвестников возрождения немецкой национальной поэзии в трактате «Немецкая республика ученых», написанном в вымышленной форме поэтики древнегерманских бардов. Ближайшим другом союза является поэт Бюргер, который ко времени основания кружка уже окончил Геттингенский университет, но сохранял теснейшую связь со своими младшими товарищами. Его «Лено-

ра» была впервые опубликована в «Альманахе» на 1774 год, пройдя энергичную дружескую редактуру членов союза. С сочувствием отнесся к геттингенцам родственник им по направлению поэт Клаудиус, охотно печатавший их стихотворения в своем журнале «Вандсбекский вестник» (1771—1775 годы). Молодой Гете после появления «Гёца» (1773) нашел в Геттингене восторженных почитателей; со своей стороны он напечатал в дружеском альманахе несколько стихотворений («Странник», «Песня Магомета» и др.).

Союз распался, как только участники его окончили университет. Штольберги покинули Геттинген в сентябре 1773 года. С осени 1774 года начинается всеобщий разъезд. С 1776 года редактирование «Альманаха» переходит к Фоссу, и издание его переносится в Гамбург (1773—1800). Одновременно (с 1779 года) в Геттингене продолжает выходить конкурирующий журнал под редакцией Бюргера. Новым центром литературного объединения молодого поколения становится также журнал «Немецкий музей», выходивший с 1776 по 1791 год под редакцией Бойе.

2

Лирика геттингенцев представляет некоторые общие черты, подсказанные одинаковыми тенденциями развития и общими учителями.

Все ученики Клопштока, вслед за своим учителем, пишут оды античными лирическими размерами, полные сентиментального пафоса, в которых воспевают бога, родину, свободу, друзей, возлюбленную и т. п. Повторяются любимые темы Клопштока: обращение к кружку друзей, к «будущей возлюбленной», состязание муз, в котором «муза Тевтонии» и ее британская «сестра» противопоставляются «лживой и коварной галльской музе», «бренчащей свою песенку в раззолоченных палатах Лютеции» (Гёльти, «Тейтгарту»), и т. п.

Мотивы сентиментальной элегии, опирающиеся на образцы английской так называемой кладбищенской поэзии Юнга и Грея, особенно ярко представлены в творчестве Гёльти. Людвиг Гёльти (1748—1776), скончавшийся от чахотки вскоре после отъезда из Геттингена, является мастером медитативной элегии, проникнутой сентиментальной меланхолией. Он воспекает увядшую розу, пишет элегию

на смерть соловья, изображает погребение крестьянской девушки, оплакиваемой женихом и подругами («Elegie auf ein Landmädchen»). Его «Элегия на сельском кладбище» является сентиментальной вариацией на тему известной элегии Грея (1751), с лирическим развертыванием отдельных тем и введением новых мотивов — картины сельских плясок юношей и девушек или маленьких детских могилок, над которыми плачут матери. Элегическими мотивами проникнуты и его сентиментальные идиллии из крестьянской жизни («Лесной костер», «Бедный Вильгельм») и баллада «Адельстан и Розочка», рассказывающая о смерти покинутой девушки и ее неверного любовника. Стихотворения Гёльти после его смерти были напечатаны отдельным изданием под редакцией его друга Фосса (1783 и 1804) в настолько переработанном виде, что сам редактор называет их в предисловии «стихотворениями Гёльти и Фосса». Новейшие издатели (Хальм, 1869) сняли эти искажающие поправки, восстановив подлинный облик тонкого сентиментального лирика.

Для эмоциональной лирики непосредственного чувства характерно развитие песенной формы. Песенный жанр был подсказан геттингенцам обращением к лирической народной песне, с ее простотою чувства и непосредственностью словесного выражения, а также к литературным образцам средневековой лирики миннезингеров. Последняя сделалась широко доступной благодаря изданиям и переводам Бодмера и возбуждала особый интерес как памятник национальной старины. Правда, специфически сословные черты средневековой рыцарской поэзии не могли вызвать симпатии демократически настроенных молодых бюргеров: поэтому в лирике миннезингеров они пренебрегают феодальными идеями «служения даме» и условной фразеологией куртуазной любви, усваивая прежде всего элементы, сближающие ее с народной песней, — лирические описания весенней природы и любви и короткие плясовые размеры. Рядом с немногочисленными прямыми переводами (из Вальтера фон дер Фогельвейде), в расширенной и сентиментальной обработке, стоят гораздо более многочисленные подражания и самостоятельные опыты в новом жанре любовной песни (Minnelied), весьма многочисленные у И.-М. Миллера, Гёльти, Фосса и др.

Создателем этого жанра считался И.-М. Миллер (1750—1814), получивший в союзе соответствующее прозвище Minnehold. В свое время Миллер приобрел также

известную популярность как автор «крестьянских песен», в которых идеальный патриархальный крестьянин воспекает невинные радости сельской жизни и любви. Этот фальшивый жанр, характерный для сентиментального «народничества» геттингенцев, получил довольно широкое распространение, и некоторые из «крестьянских песен» Миллера, через посредство дешевых песенников XVIII века, проникли в постоянный репертуар немецкой народной песни (например, стихотворение «Жалоба крестьянина»: «Das ganze Dorf versammelt sich...»). Благодаря песням Миллера получила распространение другая модная тема, характерная для сентиментального гуманизма современников «Вертера», — жалоба монахини, в насильственном заточении оплакивающей запретные радости земной любви. Впоследствии Миллер был известен как автор сентиментальных романов. Из них особой популярностью пользовался «Зигварт. Монастырская повесть» (1776), развивающий в нескольких вариантах подсказанные «Вертером» темы сентиментальной дружбы и несчастной любви.

В юношеском творчестве графа Фридриха Штольберга (1750—1819) отчетливее всего выступают национально-патриотические мотивы поэзии геттингенцев. Среди поэтов этого круга, в большинстве своем выходцев из демократических низов немецкого бюргерства, Штольберг — единственный представитель владетельной феодальной аристократии, в молодые годы всецело проникнутый идеологией передового немецкого бюргерства, с которым его сближают литературные интересы. Ученик Клопштока, принятый по его рекомендации вместе со своим братом Христианом в «Геттингенский союз» (1772—1773), он вступает в дружбу с молодым Гете и вместе с ним путешествует по Швейцарии. В декларативной статье «О полноте сердца» (1777) Штольберг выступает как ученик Клопштока, для которого сентиментальный пафос «сильного чувства» является основным содержанием поэзии. «Полнота сердца, — говорит Штольберг, — вот тот единственный источник, из которого происходят все благородные чувства». «Из полноты сердца рождается божественная поэзия, воспитывающая чистого сердцем ко всему возвышенному и благородному, как и религия, заповедью которой является любовь». Как последователь Руссо, он учит человека «быть верным природе», одинаково прекрасной во всех своих проявлениях. В известном стихотворении «К природе» (1775), воспринятом современниками как декларация, он восклицает:

«Сладостная, святая природа! Дай мне идти по твоим следам! Всегда води меня за руку, как младенца водят на помочах».

По свидетельству Гете, любимой темой бесед Штольберга была «ненависть к тиранам», то есть к феодальным поработителям Германии. Его первая ода, написанная в стиле Клопштока, посвящена свободе (1770). «Возвышенная мысль, внушающая трепет и наслаждение! Да, я чувствую тебя, свобода! Сердце, переполненное тобою, переливается через край от полноты чувства!» Он воспева-ет горы Гарца как оплот немецкой вольности и родину Арминия, вождя херусков («Der Harz», 1773). В «Песне немецкого мальчика» (1774) он прославляет отрока, кото-рый торопится в битву за родину, чтобы быть достойным своих предков. В оде «Моя родина» (1774), посвященной Клопштоку, он воспева-ет Германию, как «страну древней верности, где мужчины полны мужества, кротки и справедливы, девушки — целомудренны и подобны розе, а юно-ши — как молния господа». Он оплакивает тяжелую долю немецкого солдата, проданного обманом на чужбину («Lied eines Deutschen im fremden Kriegsdienste», 1774), и прекло-няется перед подвигом Вильгельма Телля, основателя швейцарской свободы («Tells Geburtsort», 1775).

С годами сентиментальный пафос абстрактной граждан-ственности, характерный для юношеской поэзии Штоль-берга, все более обнаруживает свою политическую бессод-ержательность. Сентиментальная религиозность, прису-щая ему, как и большинству гегтингенских «бардов», превращается в мечтательный пиетизм. Он подпадает под влияние католической мистики княгини Голицыной и ее кружка. С позиций христианского благочестия он высту-пает против веймарского классицизма. В своем «Путеше-ствии по Италии» (1792) он стремится доказать неизбежную ограниченность языческого искусства античного мира, про-никнутого, по его мнению, глубокой меланхолией, которая вызвана бессознательным представлением о бренности чувственного, земного существования. В 1788 году он вы-ступает против «Богов Греции» Шиллера, обвиняя послед-него в проповеди антихристианского мировоззрения, под видом нравственно безответственного эстетического вы-мысла (см. ниже, стр. 436). Письма Гете из Италии, впоследствии опубликованные в «Итальянском путеше-ствии», и его эпиграммы в «Ксениях» свидетельствуют о его резко отрицательном отношении к христианской филосо-

фии и эстетике Штольберга. Впечатления французской революции еще более усилили реакционные настроения этого последнего: в оде «Западные гунны» (1793) он дает волю своей ненависти к французам, которые издавна преследовали истину и добродетель насмешкой и развратом, а теперь запятнали себя убийствами и грабежами. В 1800 году Штольберг перешел в католичество — первое «обращение» ренегата буржуазного Просвещения, характерное для наступающей эпохи романтизма и феодальной реакции.

3

Самой крупной фигурой среди геттингенцев является Иоганн-Генрих Фосс (1751—1825). В своей личности и поэтическом творчестве Фосс наиболее ярко воплотил демократические тенденции «Геттингенского союза». Сын деревенского трактирщика, внук крепостного крестьянина из Мекленбурга, Фосс с детства видел вокруг себя и сам испытал тяжелый гнет помещичьей власти и проникся ненавистью к крепостничеству, получившему в его родной провинции особенно жестокие формы. Он вырос в нужде, непреклонным трудом добился образования и с помощью друзей поступил в Геттингенский университет (1772), где в скором времени сделался главным организатором поэтического объединения геттингенских «бардов». По окончании университета он в течение ряда лет служил учителем в различных городах северной Германии, посвящая свои досуги поэтическому творчеству и переводу греческих и латинских классиков.

Как оригинальный поэт Фосс является мастером стихотворной идиллии, написанной гекзаметрами по античному образцу. Ранние идиллии Фосса изображают сцены из жизни немецкого крестьянина. В противоположность господствовавшей тенденции к сентиментальной идеализации патриархальной деревни Фосс впервые осмелился с исключительным реализмом изобразить жестокую картину феодальной эксплуатации крепостного крестьянства своего родного Мекленбурга, непосильную барщину и денежные вымогательства, заносчивость и грубость «юнкеров», бесправие и рабство, телесные наказания и калечение «подданных». Идиллия «Крепостные» (1775) представляет собою разговор двух крестьянских парней: помещик обещал Михелю за сто талеров свободу и разрешение

жениться; когда родные с трудом собрали ему деньги на выкуп, помещик отнял деньги и оставил Михеля крепостным. Жаловаться некому: «ворон ворону глаз не клюет». Запустить бы «красного петуха» им под крышу! В двух последующих идиллиях «Облегченные» (1800) и «Отпущенные на волю» (1775), объединенных с первой в трилогию, изображается облегчение участи крестьян и даже освобождение их гуманным помещиком; однако примечания Фосса ко второй идиллии, извлеченные из судебных актов и других исторических документов, по контрасту еще ярче иллюстрируют обычное положение крепостного крестьянина в северной Германии.

Две крестьянские идиллии Фосса «Зимний вечер» (1775) и «Стяжатели» (1777) написаны на нижненемецком (мекленбургском) диалекте. Эти первые опыты применения диалекта в поэзии Фосс оправдывает особенностями жанра идиллии, ссылаясь на классический пример Феокрита, у которого пастухи говорят на местном сицилийском (дорическом) наречии. На самом деле инициатива Фосса имела гораздо более широкое значение. Одним из характерных последствий феодальной раздробленности и культурной отсталости Германии XVIII века было прочное сохранение местных крестьянских и мещанских диалектов, продолжавших оставаться родным языком широких демократических масс сельского и отчасти городского населения. Демократические тенденции «бури и натиска» благоприятствовали идее создания литературы для народа на темы из народной жизни, написанной на местном народном диалекте. Вслед за Фоссом крестьянские идиллии на диалекте писал И.-П. Гебель (1760—1826). Его «Алеманнские стихотворения» (1803), написанные на диалекте южного Шварцвальда, изображают крестьянскую жизнь, сочетая традиционную идеализацию патриархальной идиллии с чертами бытового реализма в освещении сентиментального юмора, с широким использованием фольклорного материала местных народных обычаев, поверий и преданий. Лучшие идиллии Гебеля вошли в русскую поэзию в переводах Жуковского (1816): «Овсяный кисель», «Красный карбункул», «Деревенский сторож в полночь» и др.

В XIX веке в Германии возникает богатая провинциальная литература на диалектах в стихах и прозе: почти каждый район имеет своих писателей, из них некоторые (как, например, Клаус Грот, Фриц Ройтер и др.) заняли почетное место и в общенемецкой литературе. Изображая

быт и идеологию провинциальной мелкой буржуазии, городской и деревенской, и обслуживая ее специфические культурные и общественные интересы и вкусы, эта литература тесно связана с немецким «областническим» реализмом XIX века и выражает более или менее сознательную реакционную оппозицию мелкобуржуазных масс росту капиталистических отношений, централизации, культуре большого индустриального города.

В своих позднейших идиллиях Фосс выступает преимущественно как бытописатель мещанской жизни. Мотивы социальной критики отступают на задний план. Пользуясь античным размером идиллии (гекзаметром) и эпической техникой древних (украшающими эпитетами, эпическими повторениями, развернутыми сравнениями), Фосс дает идеализированную картину патриархального мещанского быта немецкого захолустья с любовным изображением всех мелочей его филистерского благополучия и дидактическим обоснованием его традиционных моральных устоев. Наибольшей известностью из произведений этого позднейшего периода его творчества пользуется «Луиза», идиллия из жизни сельского пастора, изображающая в трех последовательных картинах семейный праздник в день рождения дочери пастора Луизы, посещение жениха, молодого пастора из соседней деревни, и свадебный вечер. «Луиза» печаталась отдельными частями в 1783—1784 годах, в последующих изданиях (начиная с 1795 года) она подверглась значительной переработке, усилившей, в ущерб простоте и свежести первоначального замысла, классическую стилизацию и дидактический элемент. Гете следовал «Луизе» в своей идиллии «Герман и Доротея» (1798), но сумел подняться над мещанским натурализмом и сентиментальностью своего образца.

Выдающуюся роль в развитии немецкой поэзии Фосс играет как переводчик Гомера и других античных поэтов. Проблема перевода Гомера стала перед немецкой поэзией в 70-х годах, в связи с новым пониманием Гомера как поэта патриархального общества. Метрическая реформа Клопштока сделала возможным освоение в немецкой поэзии эпического гексаметра. Тем не менее первые опыты стихотворного перевода «Илиады», предпринятые Бюргером (1771—1776) и встретившие поддержку Гете, выдвигают идею перевода Гомера пятистопными ямбами, белым стихом «Потерянного рая» Мильтона, как размером, более свойственным немецкому языку, «сжатым, сочным, нервным

и напряженным, единственным, способным схватить характер Гомера». Против Бюргера выступает Штольберг: его перевод XX песни «Илиады» сделан гекзаметром (1776). Появление «Одиссеи» в переводе Фосса (1781) решает спор в пользу более точного воспроизведения античного размера. За «Одиссеей» следует «Илиада» (1793), стихотворения Вергилия (1789), Овидия (1798), Горация (1806) и др. В своей поэтической интерпретации Гомера Фосс как современник Гердера ищет в его поэзии не классическое изящество формы, а простоту и наивность народного творчества. Переводы Фосса, снабженные обширным филологическим комментарием, положили основание практическому освоению наследия античной, в особенности гомеровской, поэзии в немецкой литературе, и в этом смысле Фосс является видным участником гуманистического движения XVIII века, которое завершается веймарским классицизмом.

Последние годы своей жизни (1802—1825) Фосс провел в Иене и Гейдельберге, литературных центрах нового, романтического движения. К последнему он относился резко отрицательно, защищая в эпоху политической реакции идейное наследие буржуазного Просвещения, гуманизма, свободомыслия и демократии. Его первые столкновения с романтиком Августом Шлегелем касались метрических вопросов; но уже в споре о сонете он выступает против слащавой мистики, характерной для лирики ранних романтиков. Как справедливо замечает Гейне в «Романтической школе», ожесточенное соперничество Фосса и Августа Шлегеля как переводчиков было связано с их «скрытой полемической целью»: «Фосс стремился своими переводами внедрять классические воззрения в поэзию, а г. А.-В. Шлегель старался посредством хороших переводов сделать доступными читателям христианско-романтических поэтов с целью подражания и просвещения»¹.

С дальнейшим развитием реакции в Фоссе все более укрепляется сознание необходимости вести ожесточенную борьбу против всех «прислужников поповщины», «стремящихся вернуть нас в старую тьму и наложить оковы на человеческий дух». Обращение Штольберга в католицизм, которое он приписывает проискам иезуитов и дворянской партии, вдохновляет его на резкий памфлет против старого друга: «Как Фриц Штольберг потерял свободу» (1819). В течение ряда лет он полемизирует против гейдельбергского профессора Крейцера, филолога-романтика,

который в своей «Символике» пытался подойти к античной мифологии с религиозно-мистическим истолкованием, подсказанным философией Шеллинга («Антисимволика», 1824—1826). Несмотря на крайнюю резкость и односторонность полемики Фосса, она была прогрессивным явлением в обстановке феодально-клерикальной реставрации, и Гейне в своей сочувственной характеристике Фосса отдает должное мужественному и грубому «нижнесаксонскому крестьянину», который нанес глубокую рану «иезуитско-аристократическому чудовищу, высунувшему в ту пору свою отвратительную голову из сумрачной чащи немецкой литературы»².

4

К геттингенским поэтам примыкает по характеру своего творчества Матиас Клаудиус (1740—1815). Уроженец северной Германии, сын сельского пастора, он вырос в деревенской обстановке. Получив университетское образование, он вскоре бросил службу, женился на простой деревенской девушке Ревекке, дочери плотника, и прожил большую часть своей жизни в местечке Вандсбек близ Гамбурга, в обстановке патриархальной семейной идиллии. В литературе он получил известность, как редактор «Вандсбекского вестника» (1771—1775), журнала, в котором сотрудничало большинство немецких писателей того времени, в том числе Клопшток, Гердер, молодой Гете и в особенности геттингенцы. Большую часть журнала, стихи и прозу, писал сам Клаудиус. Когда журнал прекратился, Клаудиус приступил к изданию «Собрания сочинений Вандсбекского вестника» (1775—1812) в серии выпусков, перемежая стихи с поучительной и юмористической прозой и иллюстрациями в стиле народных картинок.

В своей прозе Клаудиус выступает как народный писатель-моралист, с небольшими рассказами, притчами, письмами к читателю, анекдотами и афоризмами. Он пишет простым языком, воспитанным в традиции протестантской Библии Лютера, пересыпая свою речь пословицами, поговорками, народными словечками, в то же время не чуждаясь и лирического пафоса современных апостолов природы и чувства, как Гаманн, Гердер или Лафатер. Он полон демократических симпатий, сердечного сочувствия к простым и бедным людям, противопоставляя их ограниченный

круг существования, их скромные человеческие радости и горести богатству и развращенности господствующих классов, необоснованным претензиям высокого общественного положения и школьной учености. Но демократизм Клаудиуса окрашен характерными чертами мещанского провинциализма и филистерства, моралистической религиозности, воспитанной немецким пиетизмом. В нем нет ничего революционного, никаких признаков критического отношения к существующему общественному строю: напротив, Клаудиус выступает как проповедник религиозного смирения, довольства малым, моральной стойкости в низкой доле.

В своей лирике Клаудиус стремится к простоте чувства и безыскусственности формы народной песни. Его излюбленные лирические темы—природа, картины сельской жизни, простых семейных отношений. Интимная лирика Клаудиуса временами напоминает молодого Гете, но, в отличие от Гете, проникнута «сердечным благочестием» (ср. стихотворение «Луна взошла», включенное Гердером в его собрание «Народных песен»). Большое влияние на Клаудиуса оказали лютеранские церковные песни. Его застольные песни получили широкое распространение в студенческой среде (например, «Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher...»). Подобно геттингенцу Миллеру, он является автором многочисленных «крестьянских песен» с обычным патриархально-идиллическим содержанием. Он возрождает старинный национальный жанр рифмованных моральных изречений (шпрух) и превращает салонную басню XVIII века в стихотворную притчу, написанную народным языком. В целом творчество Клаудиуса является характерным примером народнических тенденций немецкой литературы 70-х годов, в их реакционном, мещанском и сентиментальном варианте, в противоположность революционному по своим тенденциям плебейскому демократизму таких поэтов, как Фосс или Бюргер.

5

Готфрид-Август Бюргер (1748—1794) также не был членом «Геттингенского союза», но тесно связан с ним как личными отношениями, так и общими тенденциями своего творчества. Как и Клаудиус, он вырос в деревне, в бедной пасторской семье, учился в Геттингене и всю дальнейшую жизнь провел в тяжелой борьбе за существование, сперва

как мелкий судебный чиновник, потом как сверхштатный приват-доцент, существующий на случайный литературный заработок. Как поэт Бюргер отличается широко демократическими симпатиями: он увлекается народной поэзией и мечтает о создании немецкой национальной литературы как литературы для народных масс, максимально доступной и популярной по своим темам и стилю. В своей программной статье «Сердечное излияние о народной поэзии» (1776), вызванной известной статьей Гердера о народной песне, он жалуется на господство в Германии ученой поэзии, которая непонятна народу, потому что изображает «чужие чувства в чужеземном костюме» и желая «произносить возвышенные слова на языке богов», на самом деле «не умеет говорить по-немецки». Поэзия должна вернуться к природе и черпать свое вдохновение из народной песни. Бюргер прислушивается «к волшебному звуку баллад и уличных песен под липами деревни, на лугу, где сушат белье, за прялкой на крестьянских посиделках». Современный лирический и лиро-эпический поэт должен писать баллады и народные песни. «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Фингал» и «Темора» Оссиана, «Неистовый Роланд» Ариосто и «Королева фей» Спенсера когда-то были для своих народов такими же «балладами, романсами, народными песнями». Такого же великого национального произведения, выросшего на основе народной поэзии, ожидает Бюргер и от современного немецкого поэта.

Статья Бюргера, воспринятая как литературная декларация новой поэтической школы, подала повод для полемики выступления рационалиста Николаи (см. выше, стр. 251).

В своем собственном творчестве Бюргер пытался последовательно осуществить выставленные им требования народности и общедоступности поэзии путем обращения к известным ему фольклорным источникам³, однако не всегда умея избежать фальшивой «простонародности», искусственного упрощенчества и вульгаризации. Эти стороны поэзии Бюргера вызвали резкое осуждение в рецензии Шиллера (1791), который противопоставляет демократическому натурализму старшего поэта свой классицистический идеал художественной гармонии и завершенности. Бюргер был задет рецензией Шиллера и в последнем издании своих стихотворений (1796) подверг их стилистической переработке, которая лишь в редких случаях является улучшением.

Любовная лирика Бюргера отличается от галантной анакреонтики и от элегической сентиментальности геттингенцев откровенной страстностью подлинного человеческого чувства, выраженного, однако, в многословной риторической форме, в особенности — цикл стихов, посвященных Молли, сестре его жены, которая в течение ряда лет была его возлюбленной.

Демократические симпатии Бюргера ярко выражены в его политических стихах. В стихотворении «Крестьянин своему светлейшему тирану» (1775) он обличает дворян-крепостников, которые топчут крестьянские поля своей барской охотой, своими гончими преследуют самого крестьянина, как дичь, попирая его копытами своих коней. Эта тема возвращается в балладе «Дикий охотник» (1778). Революционные настроения Бюргера сказались в цикле политических стихотворений, вызванных французской революцией. Он приветствует возрождение народа и завоеванную им свободу, призывает французов смело сражаться против врагов свободы, негодует при первом известии о поражении революционной армии в борьбе с войсками интервентов, обращается к обманутому немецкому народу с призывом прекратить войну с французами, которая ведется не для защиты отечества, а «за отродье князей и дворян и за поповскую сволочь» («für Fürsten- und für Adelsbrut und fürs Geschmeiß der Pfaffen»). Эти политические настроения были характерны для передового немецкого бюргерства в период военной интервенции против революционной Франции.

Особенно велико значение Бюргера как автора баллад. Именно в жанре баллад, где он соприкасается с фольклорными источниками, ему удается приблизиться к народности, о которой он всегда мечтал. До Бюргера баллада была известна в немецкой литературе только в пародической трактовке, характерной для антидемократической функции «народности» в поэтике французского придворного классицизма. В первой половине XVIII века, под влиянием испанских и французских образцов (Гонгора и Монкриф), получает распространение пародический романс, изображающий романический сюжет, какое-нибудь страшное преступление, рассказанное в преувеличенно мелодраматической форме, как пародия на «жестокие романсы» уличных певцов («Bänkelsängerballade»). Главным представителем этого жанра, в котором «необычайное и чудесное изображалось с комической печалью», был Глейм,

автор знаменитой в свое время «Марианны» (1744) ¹. С другой стороны, широкое распространение получила баллада-бурлеск, представляющая комическую пародию на античный мифологический сюжет (романсы Шибелера, Цахариэ и др.). В этом тоне трактовали и фольклорные сюжеты, заимствованные из сказок, средневековых легенд и т. п. Оба жанра представлены еще в первых попытках большинства геттингенских поэтов, в том числе и самого Бюргера («Похищение Европы», 1770). Знакомство с подлинной народной балладой, в особенности — с английскими балладами из сборника Перси, помогло немецким поэтам освободиться от фальшивой, комической трактовки фольклорных тем. Бюргер переводит целый ряд баллад из этого сборника и учится на них самостоятельному балладному творчеству. Для неустановившихся вкусов молодого поэта характерно, что среди его переводов с английского рядом с подлинными народными балладами, как «Граф Вальтер» (1789) или «Император и аббат» (1784), стоят первоначально баллады сентиментальные, как «Серый монах» (1777) или «Похищение» (1777), являющиеся в значительной степени литературными подделками самого Перси.

Демократические симпатии Бюргера очень ярко выступают в тематике его баллад, как оригинальных, так и переводных. Теме неравной любви посвящена баллада «Ленардо и Бландина» (1776), рассказывающая, по Боккаччо, о трагической любви знатной девушки и ее слуги. В балладе «Граф Вальтер», переведенной из Перси, говорится о трогательной верности бедной девушки, покинутой знатным рыцарем ради богатой невесты. «Император и аббат» — широко известная в фольклоре история пастуха, оказавшегося умнее, чем ученый аббат. «Фрау Шнипс» (1777) — баллада о распутной старухе, которой удастся пробраться в рай, обличая грехи святых и праведников христианской церкви. В оригинальных балладах Бюргера неоднократно повторяется история бедной девушки, обманутой ее знатным возлюбленным («Des armen Suschens Traum» — 1773, «Der Ritter und sein Liebchen» — 1775). Эта тема переносится в современную обстановку в «Дочери пастора из Таубенхайна» (1781), одной из лучших баллад Бюргера: девушка-мать, покинутая соблазнителем, убивает своего младенца. В «Рыцаре-разбойнике» (1773) рассказывается предание о рыцаре, грабившем проезжих, которого горожане с помощью колдуна посадили в железную клетку. В «Диком охотнике»

(1778) небесная кара постигает феодала, безжалостно уничтожавшего своей охотой достояние и жизнь своих крестьян. На современные бытовые темы написаны «Песня о храбром человеке» (1777), воспевающая подвиг простого крестьянина, который спасает семью во время наводнения и отказывается от вознаграждения, и баллада «Корова» (1784), повествующая о бедной крестьянке, потерявшей свое последнее достояние.

Элементы бытовой современности, переплетающейся с фантастикой, народный юмор, не всегда свободный от вульгарности, социальная сатира, нередко впадающая в характерную для XVIII века морализацию, составляют основу фольклорного стиля баллады Бюргера. Элемент чудесного и фантастического, отнюдь не преобладающий в подлинной народной балладе, входит в романтическую балладу конца XVIII века как обязательный признак народной старины. Фантастический сюжет оправдывается моральным применением (так в «Леноре», в «Диком охотнике» и др.), за которым у Бюргера стоят социальные симпатии и антипатии поэта-демократа.

Наибольший успех имела баллада Бюргера «Ленора» (1773), переведенная вскоре после своего появления на все европейские языки. Источником для Бюргера послужило народное сказание о мертвом женихе, широко распространенное в фольклоре многих народов. В сборнике Перси оно представлено балладой «Дух милого Уильяма». По словам Бюргера, он слышал и немецкую народную песню на тот же сюжет, из которой заимствовал мотив скачки мертвецов при лунном сиянии. Однако до настоящего времени эта немецкая песня не была записана. Бюргер заимствовал из стиля народной баллады инсценировку драматического диалога, эпический параллелизм нарастающего действия с повторениями и подхватываниями, целый ряд традиционных оборотов речи и поэтических образов. Но он развил все это в широкую самостоятельную композицию, не укладывающуюся в скромные рамки старинной народной баллады. Действие баллады переносится в недавнее прошлое (война между Австрией и Пруссией), в простонародную среду и обстановку, герои — немецкий солдат, убитый в битве под Прагой, и его невеста. Экспозицию образует картина армии, возвращающейся с войны, отчаяние Леноры и ее проклятие, затем следует таинственное появление мертвого жениха, скачка при лунном свете со все убыстряющимся движением мертвеца и его при-

зрачной свиты и, наконец, развязка на кладбище, завершающаяся моралью покорности творцу. Фантастический элемент вплетается в современную бытовую действительность с исключительным реализмом подробностей и драматической напряженностью, эмоциональный тон целого поддерживается ритмом скачки и звукоподражательными междометиями. Лучшие переводы «Леноры» принадлежат Вальтеру Скотту (1796) и Жуковскому («Людмила», 1808, «Ленора», 1831), который развивает ту же тему в своей «Светлане» (1812). С Жуковским состязался Катенин («Ольга», 1816), стремившийся передать черты реализма и простонародности, утраченные в сентиментально-элегической переделке Жуковского. Спор по поводу поэтических качеств этих двух переводов, в котором на стороне Катенина выступил Грибоедов, а на стороне Жуковского — Гнедич, вылился в спор о путях развития русского литературного языка.

МОЛОДОЙ ШИЛЛЕР

1

Политически радикальные настроения периода «бури и натиска» нашли наиболее яркое выражение в творчестве молодого Шиллера. Протест мятежной личности против общества заостряется в юношеских драмах Шиллера политической тенденцией, направленной против немецкого феодального абсолютизма, против деспотизма князей, привилегий дворянства, приниженности бюргерства и эксплуатации народных масс. Заслуга молодого Шиллера как драматурга — в создании образа политического героя, носителя третьесословной идеологии, борца за демократию, выступающего от имени угнетенных народных масс. Героический характер творчества Шиллера подсказан духом общеевропейского и немецкого революционного гуманизма, характерного для передовой третьесословной идеологии накануне французской буржуазной революции. Но в соответствии с политической отсталостью и неразвитостью немецкого бюргерства протест молодого Шиллера носит абстрактный, моралистический характер. Не имея за собой опоры массового общественного движения, Шиллер апеллирует к моральному чувству передового третьесословного интеллигента, героического одиночки,

благородного «молодого человека, открыто объявившего войну всему обществу»¹.

Следуя примеру Шекспира и Гете («Гёц фон Берлихинген»), Шиллер выступает как создатель новой, демократической формы исторической и политической трагедии, в которой в качестве участника действия выступает на сцене общественный коллектив (в «Разбойниках», «Лагере Валленштейна», «Вильгельме Телле»). Однако народные массы в его пьесах (за исключением последней) обычно являются послушным орудием в руках героя. Благодаря отсутствию в трагедиях Шиллера «активного» общественного фона его герои, по словам Маркса, превращаются «в простые рупоры духа времени»;² поэтому их абстрактный и высокопарный моральный героизм при столкновении с действительностью неизбежно заканчивается трагической катастрофой.

В дальнейшем развитии самого Шиллера это приводит к отказу от индивидуалистического бунтарства и к попытке преодоления противоречий современной социальной действительности в идеалистической утопии эстетического воспитания свободной и гармоничной человеческой личности.

2

В противоположность Гете, Иоганн-Фридрих Шиллер (1759—1805) происходил из низов немецкого бюргерства и прожил жизнь в нужде и тяжелой борьбе за существование. Отец Шиллера был вюртембергским полковым фельдшером, участвовал в нескольких походах, дослужился до офицерского чина и жил в весьма стесненных материальных обстоятельствах. Не получив сам никакого систематического образования, он дал возможность сыну учиться и в соответствии с наклонностями мальчика мечтал сделать из него пастора — единственный путь к житейскому благополучию, доступный для выходца из бедной мещанской семьи. Но в судьбу молодого Шиллера властно вмешалась воля вюртембергского герцога. В 1773 году, вопреки желанию семьи, он был зачислен вместе с другими детьми бедных офицеров и чиновников в военную академию, основанную герцогом в его загородном замке Solitude и впоследствии переведенную в Штутгарт.

Вюртембергский герцог Карл-Евгений, сыгравший такую важную роль в развитии молодого Шиллера, при-

надлежал к числу тех многочисленных феодальных тиранов, под властью которых страдала Германия XVIII века. Доходы своего маленького государства он тратил на непосильное соревнование с Версалем, на многочисленный двор и ненужную армию, на любовниц и фаворитов, которые обогащались за счет казны, потворствуя герцогу в его развлечениях и в разорении народа непосильным бременем налогов. Находясь в постоянном конфликте со своим ландтагом, средневековым представительством сословий, сохранившим право утверждать налоги, герцог покрывал свои долги периодической продажей рекрутов иностранным державам, — одно из средств пополнения казны, широко применявшееся в то время германскими князьями. Его жестокость в подавлении свободомыслия и оппозиции испытали на себе многие передовые умы, в том числе писатель-демократ Шубарт (см. ниже, стр. 421).

Военная академия должна была, по мысли герцога, служить рассадником образованного чиновничества, всецело преданного особе монарха, по выражению Шубарта — «плантацией рабов». Академия находилась при резиденции, герцог был ее фактическим начальником, его неограниченная воля заменяла закон. Это было закрытое учебное заведение, одновременно среднее и высшее. Учащиеся были отрезаны от внешнего мира, герцог должен был «заменить» им отца. Господствовала казарменная дисциплина, строгая регламентация занятий и отдыха, чтение в границах официальной программы и узаконенное наушничество. Сословное неравенство подчеркивалось делением на дворян и мещан: сословия ели за разными столами, спали в разных дортуарах и носили различный костюм. Семь лет провел Шиллер в академии (1773—1780), в условиях строжайшей дисциплины и постоянной зависимости от чужой воли. По распоряжению герцога он был зачислен сперва на юридический факультет, потом на медицинский, который окончил в 1780 году, представив диссертацию на тему «О связи животной и духовной природы человека».

Воспитанный на казенный счет, Шиллер не имел права выбрать себе службу. Он был назначен полковым врачом, в звании фельдшера в один из захудалых армейских полков. Предстояла на долгие годы утомительная служба, с обязанностью присутствовать на военных учениях, запрещением отлучаться из города, заниматься частной врачебной практикой и вообще каким-либо делом помимо

службы и невозможностью покинуть должность без разрешения герцога, его «благодетеля» и хозяина.

В условиях личного гнета и деспотизма в молодом Шиллере крепнет воля к сопротивлению, растут бунтарские настроения и развивается богатая внутренняя жизнь. В стенах академии он увлекается запрещенными современными книгами: патетической лирикой Клопштока, которому он подражает в своих юношеских стихотворениях, мятежными драмами «бурных гениев» — «Гёцем фон Берлихингеном» Гете, «Близнецами» Клингера, «Юлием Тарентским» Лейзевица, «Уголино» Герстенберга, влияние которых скажется в «Разбойниках». Он симпатизирует сентиментальной меланхолии «Вертера», которого до конца жизни помнит наизусть, и политической лирике своего земляка Шубарта, ставшего жертвой произвола герцога. Рядом со старшими современниками стоят учителя: Шекспир, воспринятый как творец героических характеров, Руссо с его критикой классовой цивилизации и мечтой о первобытной свободе и любимая книга молодого Шиллера — «Герои древности» Плутарха, «подымающая нас над низостью современного поколения и переносящая в век более достойной и сильной человеческой природы».

Философские воззрения молодого Шиллера питаются чтением популярных философов-моралистов и лекциями его любимого профессора Абея, философского эклектика и психолога-моралиста. Мало знакомый с классиками философии Просвещения, Шиллер извлекает из своего философского чтения только то, что питает его моральный идеализм и возбуждает его поэтическое чувство. Человек предназначен для счастья, которое связано с моральным совершенством и любовью к людям. Любовь — это «всемогущий магнит мира духов», сила морального притяжения, охватывающая все живые существа и господствующая в духовном мире, как материальное тяготение в мире физическом (сравнение шотландского моралиста Фергюсона, которое Шиллер охотно повторяет вслед за Абелем). В доброй природе человека заложено стремление к счастью других людей, которое увеличивает его собственное счастье. Высшее блаженство — в героическом самопожертвовании за человечество, том самопожертвовании, которое является своей собственной наградой. «Признаюсь откровенно, я верю в существование бескорыстной любви. Я погиб, если ее не существует, я откажусь от божества, бессмертия и добродетели», — так заявляет молодой Шиллер в «Теосо-

фии Юлия», раннем философском отрывке, опубликованном в 1785 году в его «Философских письмах» как документ юношеского развития. Отсюда отрицательное отношение Шиллера к французскому материализму. Будучи знаком с ним понаслышке, он толкует его как проповедь морального эгоизма. В истории человечества Шиллер видит собрание поучительных моральных примеров. Возвышенному идеалу героического самопожертвования противопоставляется холодный эгоизм «тирана» или «завоевателя», который сам несчастен, потому что виновен в несчастье окружающих. «Мировая история — это суд над миром», точнее — «Страшный суд», — скажет Шиллер в одном из своих более поздних стихотворений («Отречение», 1784).

С этим абстрактным моральным энтузиазмом академических речей Шиллера и «Теософии Юлия» контрастирует биологический материализм, выступающий как тенденция в его медицинских сочинениях. Здесь он доказывает зависимость человеческого духа от животного организма, деятельность которого порождает сознание, сопровождает и определяет его. Если римлянин Муций Сцевола мужественно сжигает свою руку на огне, это не потому, что он бесчувствен, но потому что долг перед родиной побеждает в нем чувство. «Человек — это нечто среднее между ангелом и скотом», — повторяет Шиллер вслед за поэтом Галлером. Впоследствии в моральной философии Канта он найдет обоснование для этого дуализма своего юношеского мирозерцания.

Под влиянием этих идей и образцов уже в стенах академии слагаются первые литературные опыты Шиллера — лирические стихотворения в духе Клопштока, которые он печатает под псевдонимом в местном журнале «Швабский магазин» (1776), и драма «Разбойники», задуманная еще в академии и напечатанная в 1781 году без имени автора.

Литературный и театральный успех «Разбойников», поставленных 13 января 1782 года на сцене образцового «Национального театра» в Мангейме, в соседнем курфюршестве Пфальцском, а затем и на других крупных немецких сценах, сделал имя Шиллера широко известным немецкому читателю. Как лирический поэт он одновременно выступает с альманахом «Антология на 1782 год». Он работает над новой исторической трагедией «Заговор Фиеско в Генуе», редактирует журнал «Вюртембергское

литературное обозрение» (1782), в котором печатает статьи и рецензии. Литературные успехи Шиллера сделали вскоре неизбежным конфликт с вюртембергским герцогом. Этот последний гордился славой своего «воспитанника», но был недоволен направлением его литературных работ. Придравшись к самовольной отлучке Шиллера в Мангейм на представление «Разбойников», герцог приказал посадить его под арест на две недели, пригрозив судом за «дезертирство за границу», и запретил ему что-либо писать и печатать, кроме медицинских книг. Напрасно Шиллер пытался смягчить суровый приговор, прося герцога разрешить ему печатать литературные произведения под его личной цензурой; его «всепоподданнейшее прошение» было возвращено непрочитанным с угрозой новых наказаний. Судьба, не так давно постигшая Шубарта (арест и заточение в крепости), подсказала Шиллеру единственно возможное решение: 22 сентября 1782 года он действительно «дезертировал за границу», из Штутгарта в соседний Мангейм, в надежде обеспечить себе свободное существование литературным трудом.

В Мангейме Шиллера ожидало разочарование. Директор «Национального театра» фон Дальберг, ранее покровительствовавший автору «Разбойников», отнесся холодно к «беглецу» из соседнего государства; трагедия «Фиеско» при первом чтении успеха не имела. Шиллер бедствовал, не имея никаких средств к существованию. Из этого тяжелого положения спасло его приглашение поклонницы, тюрингенской помещицы Генриетты фон Вольцоген, приютившей Шиллера в своем имении Бауэрбах. Здесь, в сельском уединении, вдохновляемый сентиментальной любовью к дочери хозяйки Шарлотте, Шиллер закончил «Фиеско» и написал мещанскую трагедию «Луиза Миллер» («Luise Millerin»), впоследствии переименованную в «Коварство и любовь». Летом 1783 года он получил наконец приглашение занять место театрального поэта в Мангейме, где под его руководством были поставлены его новые пьесы. Однако Шиллер только год был связан с мангеймским театром: его вытеснил оттуда Иффланд, прекрасный актер и автор популярных в свое время мещанских драм. Политическая драматургия Шиллера оказалась не по плечу театру, ориентировавшемуся на мещанские вкусы своей аудитории.

Из новых материальных затруднений Шиллера и на этот раз спасает помощь друзей — приглашение в Лейп-

циг, полученное от кружка его восторженных поклонников: молодого лейпцигского приват-доцента Кернера и его семьи. В своем письме новые друзья «со слезами радости и энтузиазма» приветствовали поэта, который показал, что может сделать «великий человек» «в эпоху, когда искусство все более унижается до роли продажной рабыни, угождающей богатым и знатым сластолюбцам». Два года провел Шиллер в Лейпциге и Дрездене в обществе Кернера и его близких. Х.-Г. Кернер, юрист и философ, человек широкого образования, знаток литературы и один из первых последователей Канта, имел на Шиллера значительное влияние. С помощью Кернера Шиллер расширяет свое образование, занимается историей и философией, впервые основательно знакомится с античной литературой. Он продолжает в Лейпциге издание литературно-театрального журнала «Рейнская Талия» (1785—1787), начатое в Мангейме, в котором опубликованы первая редакция «Дон Карлоса», серия «Философских писем», подсказанных общением с Кернером, ряд лирических стихотворений и незаконченный «готический» роман «Духовидец», в котором изображается история протестантского владетельного князя, обращенного в католичество происками иезуитов. Наиболее значительным результатом этих лет является окончание «Дон Карлоса» (1787) — первой пьесы, свидетельствующей о переломе, который назревает в творчестве Шиллера.

В 1787 году Шиллер предпринимает поездку в Веймар в расчете на поддержку меценатствующего герцога, который также принадлежал к числу его почитателей. Ему не удается, правда, устроиться в самом Веймаре поблизости от Гете, как он надеялся, но с помощью Гете он получает сверхштатную профессию всемирной истории в соседнем Иенском университете (1789). Браком с Шарлоттой фон Ленгефельд, его сентиментальной поклонницей, заканчивается период его юношеских скитаний.

3

В своей литературной деятельности молодой Шиллер выступает прежде всего как драматург, продолжающий традицию театра периода «бури и натиска» в новом направлении морально-политической тенденции. Свою программу подлинно национального театра, служащего задачам идейного и общественного воспитания немецкого народа,

он изложил наиболее полно в статье «Каково должно быть действие хорошей постоянной сцены» (1784), впоследствии получившей более выразительное заглавие — «Театр как моральное учреждение» (1802). Эта статья является своего рода публичной декларацией молодого драматурга, прочитанной на заседании литературного общества в Мангейме.

Задача театра, говорил Шиллер, заключается не в развлечении зрителя, а в «просвещении человека и народа». С помощью театра «мыслящие люди», составляющие «лучшую часть нации», могут способствовать распространению среди народа «просвещения разума, более правильных понятий, ясных принципов и чистых чувств». Театр показывает «правдиво и доступно» пороки и добродетели, счастье и страдание, глупость и мудрость человека. Эти картины действуют на зрителя «умилением и страхом» или «шуткой и сатирой». Так трагедия и комедия в своих традиционных задачах ставятся на службу моральному поучению. Если театр не уменьшает числа преступлений, то зато он разоблачает порок, срывает с него маску добродетели. Сцена—это судилище преступлений, для которых нет суда государства, ей принадлежат «меч и весы». Она дает урок великим мира сего: здесь они слышат правду, которую не привыкли слышать, видят подлинного человека, которого не привыкли видеть. Сцена учит веротерпимости и человечности: так «Натан Мудрый» Лессинга, на которого ссылается Шиллер, рисуя «отвратительные картины религиозной ненависти», разоблачает «поповскую злобу» и тем самым способствует очищению религии. Театр служит средством воспитания «национального духа», духовного объединения народа. Греческий театр жил «интересами государства», «патриотическим содержанием». Если бы у немцев был настоящий национальный театр, они стали бы тоже единой нацией. Эти национальные задачи театра не отрываются Шиллером-просветителем от более широких задач духовного освобождения всего человечества — объединения людей всех стран и всех сословий, сбросивших с себя оковы «искусственности и моды» и соединенных братской симпатией, восторженным чувством, которое делает их людьми. Таким образом, «моральное просвещение», орудием которого является для Шиллера сцена, раскрывается как проповедь третьесословных идеалов человечности, иными словами — как сублимированный протест против политического и социального гнета феодального общества.

Наиболее страстным выражением этого протеста является первая драма Шиллера — «Разбойники» (1781). Сюжет «Разбойников» был подсказан Шиллеру повестью Шубарта «Из истории человеческого сердца» (1775). У Шубарта также изображены два брата: старший, Карл, ведет распущенный образ жизни, но при этом он благородный и честный юноша, младший, Вильгельм, — лицемерный и расчетливый злодей, носящий маску добродетели. Карл просит у отца прощения за свои проступки. Вильгельм скрывает его письма и тем самым изгоняет его из дома отца. Впоследствии Карл спасает отца от нападения разбойников, которое подстроил Вильгельм, чтобы завладеть отцовским наследством.

Тема враждующих братьев, популярная в литературе «бури и натиска», предстает у предшественников Шиллера в двух вариантах. Клингер в «Близнецах» и Лейзевиц в «Юлии Тарентском» противопоставили мятежный образ бунтовщика Каина смиренному и слабому Авелю. Другой вариант этой темы ориентировался на евангельскую притчу о блудном сыне. В английской буржуазной литературе XVIII века блудный сын, втайне любимый и прощенный отцом, выступает носителем подлинной человечности, сердца, по природе доброго, хотя и доступного искушениям, горячего темперамента в противоположность расчетливой холодности и лицемерному морализму его добродетельного брата. Эту тему затронул Филдинг в романе «Том Джонс Найденый» (1749), значительно позже — Шеридан в комедии «Школа злословия» (1777). Из немецких «бурных гениев», кроме Шубарта, тему блудного сына в этом смысле трактует Клингер в одном из эпизодов рыцарской драмы «Отто» (1775). Пьеса Шиллера первоначально носила название «Блудный сын».

Морально-психологическую тему этой драмы семейных отношений Шиллер наполняет новым гражданским содержанием. Его Карл Моор, ставший жертвой интриги лицемерного брата Франца и отвергнутый отцом, становится главарем разбойничьей шайки и мстителем за поправленные права человечества. Пьеса направлена «против тиранов» («In tyrannos») и призывает к революционному действию: «То, что не исцеляют лекарства, исцеляет железо; то, что не исцеляет железо, исцелит огонь», — так гласит эпитафия из Гиппократы, знаменательно предпосланный «Разбойникам» как рецепт социальной хирургии³.

Политическая борьба Карла Моора направлена против режима феодального абсолютизма. Враги, с которыми он борется, — типичные фигуры немецкой абсолютной монархии: «помещик, который дерет шкуру с крестьян своих», министр, который «лестью из простого звания дополз до степени фаворита», коммерции советник, «продававший почетные места и должности тем, кто больше давал, и отгонявший от дверей своих скорбящего патриота», католический поп, который «на кафедре перед всем приходом плакался об упадке инквизиции». Как поясняет сам Шиллер в рецензии на свою драму, «его кинжал (Карла Моора) наводил страх на мелких тиранов и привилегированных карманщиков». Но вместе с тем характерно, что политический герой Шиллера не имеет никакой положительной общественной программы, что его революционная борьба носит анархический характер, превращается в бунт, символически воплощенный в образе «благородного разбойника», ведущего вместе со своими товарищами партизанскую борьбу против существующего общества. Образ разбойника Моора и его шайки был подсказан Шиллеру английскими народными балладами о благородном разбойнике Робине Гуде и его «веселых ребятах», живущих в «веселом зеленом лесу». Робин Гуд английской баллады выступает как народный мститель за несправедливости высших классов, как друг бедных и враг несправедливых начальников, корыстолюбивых попов и богачей. Впрочем, в разоренной феодальным гнетом Германии, в особенности — в Вюртемберге времен Шиллера, разбойничество было распространенным средством самозащиты доведенных до отчаяния народных масс.

Политический утопизм бунтарских настроений молодого Шиллера сказывается уже в том, что революционная борьба представляется ему не как массовое народное движение, а исключительно как результат инициативы героической личности. Правда, Шиллер, как и Гете в «Гёце», делает попытку развернуть широкие массовые сцены, и самое заглавие его пьесы свидетельствует о значении, которое он придавал коллективу, окружающему его героя. Однако коллектив этот, по существу, пассивен и воспитывается в повиновении своему вождю. «Ваше дело повиноваться», — заявляет Карл Моор своим соратникам.

Политический мятежник в изображении Шиллера прежде всего — «бурный гений», индивидуалист-бунтарь. Политический конфликт между феодальным абсолютизмом и новыми, третьесословными идеалами превращается в пер-

вых монологах Карла Моора в абстрактное столкновение сильной личности с окружающим филистерством. Слабости, бессилию, вырождению современного «чернильного века» противопоставляется штурмерский идеал природы, героизма, личной силы и доблести, «великие люди» Плутарха, моральному и общественному закону — беззаконная свобода сильной личности. «Сверкающая искра Прометея погасла. Ее заменил плаунный порошок — театральные огонь, от которого не раскуришь и трубки». «Они калечат свою природу пошлыми условностями, боятся осушить стакан вина: а вдруг не за того выпьешь!» «Это мне-то сдавить свое тело шнуровкой, а волю зашнуровать законами?.. Закон не создал ни одного человека, лишь свобода порождает гигантов и высокие порывы!» «Поставьте меня во главе войска таких же молодцов, как я, и Германия станет республикой, рядом с которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями».

К этому присоединяется характерная для Шиллера моральная трансформация политической темы. «Благородный разбойник» является носителем возвышенного морального идеала, любви к людям, его борьба с обществом основана на высоком взгляде на нравственное достоинство человека, которое он видит униженным и поруганным. Он помогает угнетенным и мстит угнетателям, но при этом, как сентиментальный филантроп XVIII века, из награбленного помогает сиротам и дает средства учиться талантливым юношам.

Отсюда противопоставление враждующих братьев Карла и Франца, драматический конфликт между «добродетельным героем и злодеем», то есть между человеколюбивым энтузиастом и холодным эгоистом. В противоположность благородному Карлу Моору, его брат Франц — героический злодей, образцом которого послужили злодеи Шекспира (Ричард III, Эдмунд в «Короле Лире», Яго в «Отелло»), лишенный, однако, разносторонней реалистической полнокровности шекспировских характеров. Франц противопоставляется моральному идеалисту Карлу как вульгарный материалист в понимании Шиллера. Для него «человек возникает из грязи, шлепает некоторое время по грязи, порождает грязь, в грязь превращается, пока, наконец, грязью не налипнет на подошвы своих правнуков. Вот и вся песня, весь грязный круг человеческого предназначения». «Если рождение человека — дело скотской похоти, пустой случайности, то зачем как ужасаться отрицанию его рождения?» Биологический материализм Франца

должен объяснить его скептическое отношение к моральному достоинству человека и к «добродетели» вообще. Индивидуализм Франца Моора приобретает аморалистический характер. «Природа дала нам изобретательный ум, посадила нас голых и одиноких на берег этого безграничного океана — мира. Плыви, кто может плыть, а неловкий — тони!.. Право на стороне победителя, а закон для нас — лишь пределы наших сил». «Честь, совесть — пустые слова, выдуманные для того, чтобы пугать дураков и держать чернь под каблуком, давая умным людям возможность действовать свободно». Эта проповедь индивидуалистического аморализма, «права сильного», морали «господ» частично соприкасается с некоторыми тенденциями бунтарского индивидуализма героев Клингера и Гейнзе, но, в противоположность другим «бурным гениям», у Шиллера она встречает решительное моральное осуждение. При этом знаменательно, что аморализм Франца имеет отчетливую социальную характеристику: в противоположность Карлу с его патриархальным демократизмом, Франц представлен феодалом-насильником, жестоким тираном своих крепостных и слуг. Тем самым образ героя-бунтаря приобретает у Шиллера новое для штюрмеров морально-политическое содержание, связанное с общей тенденцией пьесы и с ролью героя как «рупора идей» автора.

Отсюда, в конечном счете, и трагический конфликт между «благородным» разбойником Карлом и его шайкой, разбойниками «неблагородными», нечистым орудием его планов. Конфликт этот происходит на моральной почве, повторяя столкновение Гёца с восставшими крестьянами, и свидетельствует о половинчатости в вопросе о революции даже наиболее передовых представителей немецкого бюргерства, что и сказалось в дальнейшем на отношении Шиллера к французской буржуазной революции. Подобно юношеским произведениям Гете, «Разбойники» Шиллера изображают трагедию индивидуального «своеволия», заканчивающуюся раскаянием и гибелью героя-бунтаря. «О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием!.. Вот я стою у края ужасной бездны и с воем и скрежетом зубовным познаю, что два человека, мне подобных, могли бы разрушить все здание нравственного миропорядка. Умилосердись же, умилосердись над мальчишкой, вздумавшим предупредить твой суд! Тебе отмщение, и ты воздашь! Нет нужды тебе в руке человеческой!»

Несмотря на это окончание, «Разбойники» были приняты в Германии и за ее пределами прежде всего как выражение революционного протеста против политического деспотизма и социального гнета. Так, пьеса Шиллера, переделанная ла Мартельером в мелодраму «Робер, предводитель разбойников» имела большой успех в Париже в годы революции, и национальный Конвент поднес немецкому автору звание почетного гражданина Французской республики. Характерно, однако, что в самой Германии влияние «Разбойников» не пошло по линии политической драмы. «Разбойники», как и «Гёц», повлияли прежде всего на массовую литературу сентиментально-романтической эпохи, обогатив ее новым кругом тем: они породили обширный репертуар драм, романов и баллад с разбойничьей тематикой, влившийся в общую струю популярной «готической» литературы. Из произведений этого рода наибольшей известностью пользовались в свое время «Абеллино» Цшокке (роман — 1793, драма — 1795) и «Ринальдо Ринальдини» Вульпиуса (1800), роман, изображающий похождения итальянского разбойника на фоне борьбы за независимость Корсики. В других европейских литературах периода романтизма вслед за Шиллером образ «благородного» разбойника становится выражением индивидуалистической формы политического и социального протеста («Корсар» Байрона—1813, «Жан Сбогар» Шарля Нодье — 1818 и др.).

4

Вторая пьеса Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (1783) является первым опытом молодого поэта в жанре исторической драмы⁴. Понимая историю в духе Просвещения как собрание морально-поучительных примеров, Шиллер отыскивает в прошлом события, перекликающиеся с современностью, и героев, похожих в добре и зле на «великих людей» Плутарха. Подзаголовок «республиканская трагедия» указывает на политическую направленность пьесы. Неудавшийся политический переворот в Генуе XV века, заговор аристократии против герцогского дома Дориа, Шиллер переосмысливает как революционное выступление, направленное против деспотизма современной абсолютной монархии во имя абстрактной третьесословной идеи гражданской свободы. Молодой тиран Джаннетино Дориа, племянник правящего герцога, против которого прежде

всего направлено выступление нобилей, наделен чертами сластолюбца и насильника, подсказанными практикой немецкого феодального абсолютизма, а также изображением итальянского княжеского двора в «Эмилии Галотти» Лессинга. Но вождь республиканцев Фиеско из абстрактного тираноборца превращается в проблематическую натуру гениального индивидуалиста, колеблющегося, по определению самого Шиллера, между гражданскими добродетелями Брута и возвышенными преступлениями Катилины: соблазнившись блеском власти, он низвергает тирана, чтобы самому занять его место. В то же время последовательный республиканец Веррина, отец обесчещенной молодым тираном дочери (тема «Эмилии Галотти» Лессинга), хотя и казнит Фиеско за измену делу свободы, все же не находит после его гибели иного выхода, кроме возвращения под власть старого герцога Андреа Дориа, представителя патриархальной монархии «доброго старого времени», не искаженной тираническим абсолютизмом. Характерно, что народ участвует в этом перевороте только как пассивная масса, послушная воле своих вождей. Таким образом, несмотря на тираноборческий пафос «республиканской трагедии» Шиллера, революционная идея «гражданской свободы», носителем которой выступает только героическая личность, оказывается на практике неосуществимой вследствие моральной неустойчивости этой личности. Конфликт политический переносится, как в «Разбойниках», в морально-психологическую сферу и также заканчивается отказом от борьбы и вынужденным примирением с общественно-политической действительностью.

5

Наиболее реалистическую трактовку политическая тема получает у молодого Шиллера в мещанской трагедии «Коварство и любовь» (1784). Семейный сюжет пьесы подсказан традициями этого драматического жанра. Молодой дворянин, офицер, сын министра и фаворита маленького немецкого владетельного князя Фердинанд фон Вальтео любит дочь бедного бюргера, городского музыканта Миллера. Столкновение любви с сословными предрассудками дает повод для борьбы с этими предрассудками с точки зрения третьесословных идеалов общечеловеческого «природного» равенства. Это тема «Новой Элоизы» Руссо, обычная в семейном романе и мещанской драме XVIII ве-

ка. В пьесах Ленца («Офицеры»), Вагнера («Детоубийца») офицер, влюбленный в мещанку, выступает в роли соблазнителя, покидающего обманутую им девушку. Напротив, в трагедии Шиллера дворянин фон Вальтер — благородный герой, защитник прав природы и сердца против господствующих социальных предрассудков и тем самым — выразитель идей автора. Повторяется явление, которое наблюдалось ранее у Лессинга: немецкая социальная действительность еще не давала возможности подобной героизации забитого и политически бессильного бюргера; к тому же, выдвигая героя-дворянина носителем третьесловных гуманных идеалов, Шиллер тем самым придает им общечеловеческую значимость и подымает их в своем воображении над мелким эгоизмом ограниченных буржуазных интересов. Для Фердинанда его любовь к Луизе превращается в конфликт между «природой и общественными предрассудками», между «модой и человечностью», в котором благородный герой опирается на революционную идею «естественных прав» человека и природного равенства. «Я—дворянин?—воскликает Фердинанд.—Подумай, что старше—мои дворянские грамоты или же мировая гармония? Что важнее—мой герб или предначертание небес во взоре моей Луизы: эта женщина рождена для этого мужчины?» Мещанской трагедии Вагнера Шиллер ставил в вину, что она «не подымается над обыденностью и недостаточно глубоко действует на чувство». Роль Фердинанда как «рупора идей» автора, риторическая страстность его монологов подымает трагедию Шиллера над мещанской обыденностью, сообщает ей идеологический размах и пафос высокой идейной принципиальности, превращает мещанскую драму в драму политическую.

Вместе с тем, как в «Разбойниках» и «Заговоре Фиеско», социально-политическая тема интерпретируется в духе абстрактного моралистического гуманизма. Благородный герой Шиллера выступает как носитель возвышенных моральных идей человеческого достоинства, нравственной доблести и любви к людям, в противоположность холодному эгоизму и коварному двуличию его противников. Отсюда — пафос его обличительных речей, направленных против куртизанки леди Мильфорд, покушающейся на его любовь, против отца, который соблазняет его к сделке с совестью ради успехов придворной карьеры. «Мой идеал счастья — более скромный и уходит в себя самого. В своем сердце схоронил я все свои надежды». Так социаль-

ное столкновение, изображаемое пьесой, превращается в столкновение моральное, два лагеря, ведущие между собой борьбу, это — «добрые» и «злые», и если Фердинанд, заподозрив Луизу в измене, казнит ее за это, то в его представлении — это только справедливая месть за «отвратительный обман», направленный не против него, а против всего человечества.

Подобно Фердинанду, и Луиза подымается над предрассудками сословных различий. Но ее протест носит пассивный характер и окрашен сентиментальной религиозностью, характерной для немецкого пиетизма. Она не способна бороться за свое счастье: здесь, на земле, ее долг — терпеть, она готова без борьбы отречься от любви, которая «нарушает законы гражданского общества». Истинное равенство между людьми существует только в ином мире, где «рушатся преграды, разделяющие людей», где «спадут все ненавистные покровы сословных различий и человек будет только человеком». Подобные мысли встречаются в любовной лирике Клопштока и даже в «Вертере» Гете. В этом смысле образ Луизы, несмотря на всю свою сентиментальность, является правдивым изображением специфически немецкого варианта третьесословной идеологии, проникнутого мелкобуржуазной религиозностью и непротивленчеством.

Но основное отличие пьесы Шиллера от традиционных мещанских трагедий заключается в том, что семейная тема расширяется здесь в гражданскую, политическую и частный конфликт в семействе музыканта Миллера подымается до уровня типической трагедии подданного в немецком феодальном государстве. По справедливому замечанию Энгельса, «главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма»⁵. Интрига, направленная против любящих, диктуется соображениями придворной политики. Интимной жизни скромной и честной бюргерской семьи противопоставляется картина немецкого феодального двора. Пример был дан и здесь «Эмилией Галотти» Лессинга, но Шиллер снимает итальянскую маску, которой воспользовался Лессинг, и открыто переносит действие ко двору немецкого владетельного князя, для которого он в ряде деталей использовал свои живые воспоминания о вюртембергском герцоге Карле-Евгении, его фаворитах и любовницах. Президент фон Вальтер, отец Фердинанда, его се-

кретарь Вурм, гофмаршал фон Кальб, леди Мильфорд представляют характерные фигуры всемогущего фаворита, бесчестного чиновника, чванливого и глупого придворного щеголя и княжеской любовницы, которые фактически управляют государством, потакая человеческим слабостям монарха-самодержца. Из них только леди Мильфорд приподнята над традиционным в мещанской драме типом куртизанки своими иллюзиями «доброго влияния» на князя, которые она разделяет со своим прототипом, последней возлюбленной Карла-Евгения — графиней Хохенхейм. Иллюзии эти, однако, беспощадно разоблачаются всем ходом пьесы.

Произвол правящей придворной клики, бесправие и униженное положение «бюргерской сволочи» (*die Bürgercapaille* — выражение, вложенное Шиллером в уста президента фон Вальтера) демонстрируются не только на судьбе семьи музыканта Миллера. Наиболее яркая в политическом отношении сцена — рассказ старого камердинера княжеской любовнице об отправлении в поход проданных за границу рекрутов, по наивному представлению леди Мильфорд — «добровольцев». «Правда, когда их выстроили во фронт, нашлись ребята посмелее, вышли из рядов и спросили у полковника, сколько герцог берет за пару таких, как они. Но все милостивейший наш государь отдал приказ всем полкам выстроиться на плацу и расстрелять крикунов. Мы слышали залп, видели, как брызнул на мостовую мозг, — а затем все войско крикнуло: «Ура! в Америку!»

Сам монарх не выведен в пьесе, но присутствует в ней как незримое действующее лицо, управляющее важнейшими пружинами действия. Его именем президент совершает насилие над семьей Миллера, ради удовлетворения его интимных прихотей должен совершиться брак Фердинанда с леди Мильфорд, его официальной возлюбленной, он непосредственный виновник того «неслыханного угнетения страны», о котором говорит Фердинанд, тех бесчеловечных жестокостей, о которых рассказывает старый камердинер. Суд над монархом произносит его возлюбленная в своем прощальном письме: «Я презираю знаки вашей милости, еще влажные от слез ваших подданных. Подарите любовь, на которую я больше не могу отвечать, вашей плачущей стране и научитесь у британской принцессы состраданию к своему немецкому народу».

Противопоставляя правящему классу скромную и честную трудовую бюргерскую семью, Шиллер не вступил на путь абстрактной идеализации третьесословных добродетелей своих положительных героев. Музыкант Миллер и его жена показаны в бытовом плане, с теми типичными особенностями общественно-психологической характеристики и речевой манеры мещанских героев, которые уже раньше сложились в немецкой мещанской драме, в особенности — в реалистическом бытописании штюрмеров Ленца и Вагнера. Музыкант Миллер, комедийный отец семейства, грубоватый и ворчливый и в то же время не чающий души в своей дочери, чувствительной и идеальной девушке, поднявшейся над уровнем интересов своей среды и потому особенно доступной искушениям «сверху», его жена, ограниченная и самодовольная мещанка, которая благодаря своему тщеславию невольно играет роль сводницы по отношению к своей дочери, — эти театральные фигуры и ситуации были уже использованы в «Офицерах» Ленца и в особенности в «Детубийце» Вагнера. Новой в пьесе Шиллера, в соответствии с ее политической тенденцией, является социально-политическая характеристика Миллера, глубоко реалистическая в своеобразном противоречии трусливой забитости бесправного мещанина и растущего морального и общественного самосознания «честного» бюргера. Это сознание собственного достоинства, проглядывающее сквозь робость и униженность, дается уже в первой сцене, в разговоре Миллера с женой, как ключ к его «гражданской» характеристике. «Почисти-ка мне мой красный плюсовый кафтан: отправлюсь к его превосходительству. Я его превосходительству скажу: «Вашего превосходительства сынку приглянулась моя дочь. Чтобы быть женою сыну вашему — она плоха, быть любовницей его — для этого она слишком драгоценна!» И дело с концом. А зовут меня Миллер». Героического величия образ Миллера достигает в большой заключительной сцене третьего действия, когда он указывает на дверь президенту, оскорбившему его дочь. Но и здесь он, по ремарке Шиллера, выступает, «то скрежеща зубами от бешенства, то дрожа от страха», и сопровождает свои гордые слова униженными поклонами и извинениями. «Хорошо и честно сказано. Извините! Ваше превосходительство, распоряжайтесь, как хотите, в герцогстве; это — моя комната. Низко вам поклонимся, если случится подавать докладную записку, а непрошеного гостя выбросим за порог!.. Извините!..»

Переходное место в творчестве Шиллера занимает историческая трагедия «Дон Карлос» (1787). Шиллер начал работу над этой пьесой в Бауэрбахе (1782), в разгар бунтарских настроений «бури и натиска»; он заканчивает ее в Дрездене у Кернера (1787), на повороте к философскому гуманизму классического периода. Новая постановка темы отражает рост Шиллера как мыслителя и художника: вместо анархического бунта против существующего политического строя в пьесе ставится вопрос о переустройстве гражданского общества на фоне конфликта всемирно-исторического значения. Но трактовка историко-политической темы остается абстрактно-идеалистической, и пафос активной революционной борьбы в значительной мере заменяется идеей морального перевоспитания человека. В сохранившихся последовательных редакциях трагедии отражается этот перелом мировоззрения и поэтических вкусов Шиллера⁶.

Источником пьесы послужила историческая новелла французского аббата Сен-Реаля (1672), рассказывающая трагический случай из жизни мадридского двора. Испанский король Филипп II женится на французской принцессе Елизавете, первоначально предназначенной в невесты его сыну — Дон Карлосу. Карлос и его мачеха продолжают любить друг друга. Против них при дворе ведут интригу герцог Альба, всемогущий министр Филиппа, вместе с графиней Эболи, придворной дамой королевы, отвергнутой принцем, и Дон Жуаном Австрийским, побочным братом Филиппа, отвергнутым королевой. Дон Карлос поддерживает связь с Вильгельмом Оранским и нидерландскими повстанцами. Этим обстоятельством, а также ревностью Филиппа, пользуются враги Дон Карлоса, чтобы погубить его и королеву. Напрасно маркиз Поза, друг Карлоса, приносит себя в жертву, пытаясь отклонить на себя ревнивые подозрения короля. Принца подвергают аресту, у него находят письма королевы и документы, изобличающие его сношения с Нидерландами. Король предает сына суду инквизиции, его приговаривают к пожизненному заключению и отравляют в темнице.

Новелла Сен-Реаля, весьма сомнительная по своей исторической достоверности, ввела в литературу романический сюжет, который благодаря заключенной в нем моральной и политической проблематике неоднократно служил

материалом для драматической обработки. Шиллер знал английскую трагедию Отвея (1676); во время его работы над «Дон Карлосом» появилась трагедия «Филипп» итальянского драматурга Альфьери (1783) и «драматическая картина» Мерсье «Филипп II, король испанский» (1785), в которой, в духе идей буржуазного Просвещения, дается политическая характеристика мрачного деспотизма и фанатической нетерпимости, царивших при дворе испанского короля, главы католической реакции в Европе. Эти политические мотивы подчеркнуты также в статье Мерсье о Филиппе II, которую Шиллер перевел для своей «Рейнской Талии» (1785), где появилась одновременно и первая печатная редакция его драмы.

По черновому плану «Дон Карлоса», составленному в Бауэрбахе, пьеса была первоначально задумана как «семейная трагедия». Противозаконная любовь пасынка к мачехе, изображенная в духе бунтарского индивидуализма «бури и натиска», должна была показать столкновение свободного чувства двух юных любовников, насильно разлученных придворной интригой, с мрачным деспотизмом мадридского двора, воплощенным в Филиппе II и его приспешниках. Вскоре, однако, на первый план в работе Шиллера выдвинулись мотивы политические: он ставит себе задачу, во имя свободы и веротерпимости, изобличить козни иезуитов, господствующих при дворе абсолютного монарха, — тема, перекликающаяся с одновременно задуманным «Духовидцем». Изображение незаконной любви Карлоса и Елизаветы, признается Шиллер в одном письме, не может рассчитывать на человеческое сочувствие. Поэтому в новом замысле образ Елизаветы облагорожен. Карлос отрекается от своей страсти: под влиянием благородной любви он будет служить великой идее политического освобождения своего народа.

Эта вторая редакция представлена обширным отрывком, напечатанным в 1785 году в «Рейнской Талии», который охватывает всю последовательность первых трех действий до разговора маркиза Позы с Филиппом. Отрывок (как и окончательная редакция «Дон Карлоса») написан белыми стихами, классическим пятистопным ямбом шекспировской трагедии, тогда как первоначально пьеса была, по-видимому, в прозе, в соответствии с господствующей драматургической практикой «бури и натиска». Переход к стихотворной форме означал отказ от сценического натурализма мещанской драмы в пользу принципа идеали-

зации и был подсказан Шиллеру его новыми, классическими вкусами, примером Лессинга в «Натане Мудром» (1779) и статьей Виланда «Письма к молодому поэту» (1782), которая призывала немецкую литературу вернуться к классическим формам высокой стихотворной драмы.

В окончательной редакции 1787 года отрывок «Талии» подвергся дальнейшей переработке. В соответствии с новой политической идеей пьесы появляется новый герой — маркиз Поза, который из скромной роли «наперсника» Дон Карлоса выдвигается на место главного носителя идеологической тенденции пьесы. Отсюда неожиданный поворот, который пьеса Шиллера получает в середине третьего действия, не предуказанный историческими источниками и отсутствующий в первом наброске: призванный к престолу волей Филиппа, маркиз Поза выступает перед ним как «посланец всего человечества». В знаменитой диалогической сцене, не случайно напоминающей аналогичную сцену между султаном Саладином и Натаном в философской драме Лессинга, он пытается убедить абсолютного монарха, фанатика и деспота, дать своим народам политическую и религиозную свободу: «Пером черкнуть вам стоит — и земля обновлена. О, дайте, государь, свободу мысли!» Он рисует перед испанским самодержцем идеал конституционной монархии, риторически завуалированный мечтой о свободе и достоинстве человека-гражданина: «Восстановите право человека во всем его величье! Гражданин пусть снова станет целью для престола, пусть для него единым долгом будут его собратьев равные права».

Историко-политическая концепция, которая особенно ясно показана в этой центральной сцене трагедии, требовала от Шиллера своеобразного переосмысления и обычной для него модернизации изображаемой в пьесе исторической действительности. Действие «Дон Карлоса» разворачивается на фоне больших исторических событий — кризиса феодального абсолютизма в Испании и восстания нидерландских провинций, первой великой буржуазной революции в Европе. Политические симпатии подсказали Шиллеру выбор этой эпохи революционной ломки феодально-абсолютистского государства и героической борьбы угнетенного народа за свою независимость. Но как поэт-идеалист он не сумел показать того широкого, массового общественного движения, которым была вызвана эта ломка. История представлена в «Дон Карлосе» как борьба абстрактных политических идей, воплощенных в героических

личностях. В «Письмах о Дон Карлосе» (1788) Шиллер определяет идейное содержание изображаемой эпохи как «борьбу разума с предрассудками», защиту «прав человека и свободы совести», как столкновение «идеи свободы и человеческого благородства» с «рабством и суеверием». При этом политические лозунги борьбы против деспотизма, защиты свободы и веротерпимости, во всей абстрактности третьесословных идеалов кануна французской революции, превращаются, как обычно для Шиллера, в моральные категории.

Философской предпосылкой этих идей является идеализм и оптимизм молодого Шиллера и его героев: вера в нравственное достоинство человека, в его прирожденное душевное благородство, оправдывающее его право на политическую свободу, героический альтруизм самопожертвования для блага людей. Иезуит Доминго определяет этот этический гуманизм, воплощенный в личности маркиза Позы, как «новую добродетель, гордую и самоуверенную, которая не ищет опоры в вере», как «странную химеру уважения к человеку». С другой стороны, деспотизм и религиозная нетерпимость старого режима опираются на пессимистическое представление о человеке, на неверие в его нравственные силы, на моральный пессимизм, являющийся следствием холодного эгоизма и нравственной испорченности. Воплощением этой философии является великий инквизитор, слепой старец, духовный наставник Филиппа II и тайный вдохновитель его политики религиозного фанатизма и политического порабощения, выступающий как главный идейный антагонист маркиза Позы.

Таким образом, политическая борьба между двумя лагерями, лежащая в основе драматического сюжета «Дон Карлоса», разворачивается и в этой пьесе Шиллера как борьба между «добрыми» и «злыми». Маркиз Поза — герой, выступающий как носитель идеи свободы, сам, как нравственно-свободная личность, является первым представителем идеального политического будущего, «гражданином грядущих поколений». «Республиканские добродетели» маркиза выражаются в его моральном бескорыстии и независимости по отношению к монарху: потому он «под мирной кровлею своей свободней, чем сам Филипп на троне королевском, свободный человек, философ!...» «Республиканец» Поза отказывается служить Филиппу, не желая быть слепым орудием самодержавной власти. «Я не могу монархов быть слугою!» Он любит «все человечество»,

а в монархиях можно любить только себя. Он — «гражданин мира», его сердце бьется для всего человечества: «Его единственной любовью был весь мир со всем грядущим поколением».

Рядом с маркизом Позой его друг и ученик Дон Карлос проникнут тем же героическим моральным идеализмом. Его зовут «история, слава предков и громкий гул молвы тысячеустой». При дворе Филиппа он томится в вынужденном бездельи: «Двадцать третий год, и ничего не сделать для бессмертия!» Отношения Карлоса и Позы изображают характерный для сентиментальной эпохи идеал дружбы, основанный на единстве возвышенной нравственной цели. «Рука об руку с тобой свой век готов я вызвать на борьбу». К идеальной дружбе присоединяется возвышенная любовь. Елизавета — союзница Позы и вдохновительница Карлоса, гордая перед Филиппом своей благородной невинностью, — третья в этом союзе «добрых». По мысли Позы, Карлос должен отречься от эгоистической страсти к Елизавете, чтобы идеальная любовь облагородила его душу и воспитала ее для служения высокой цели. «Елизавета первой была любовью вашей, принц, вторую Испания пусть будет! Карлос, Карлос, с каким восторгом место уступаю я новой, благороднейшей любви».

Лагерь деспотизма представлен в «Дон Карлосе» типичными фигурами клевретов абсолютизма — фаворитом, попом и куртизанкой, в исторических масках герцога Альбы, безжалостного палача свободы, который едет наместником в Нидерланды, «везя с собой запас кровавых приговоров, заранее подписанных», иезуита Доминго, духовника Филиппа, руководящего «во славу Божию» интригой против «вольнодумцев» Карлоса и Елизаветы, и возлюбленной короля принцессы Эболи, как главного орудия этой интриги. Идеологическим вдохновителем этого лагеря является великий инквизитор, наставник монарха в политической мудрости, основанной на моральном пессимизме и презрении к человеческой личности.

Между двумя лагерями стоит король Филипп. В соответствии со своими этическими идеями Шиллер попытался очеловечить образ монарха, показав трагическое одиночество самодержца как жертвы противоестественного обоготворения. Уязвленный ревностью в своем человеческом чувстве к Елизавете, Филипп испытывает в первый раз потребность видеть у своего престола не корыстных льстецов и наемников, а бескорыстного человека «с открытым

сердцем, с прямым умом и неподкупным чувством». Эта попытка монарха, почувствовавшего себя человеком, взбунтоваться против бесчеловечной власти великого инквизитора, заканчивается окончательной победой последнего, после того как сам Поза пожертвовал Филиппом ради дружбы с Карлосом. Несмотря на морализм этой концепции трагедии монарха, образ Филиппа в гораздо большей степени, чем обычные идеальные герои Шиллера, приближается к шекспировской трактовке героических характеров в их человеческой противоречивости.

На путях осуществления своих политических идеалов Шиллер в «Дон Карлосе» значительно отошел от бунтарских настроений первых драм, от революционной идеи лечения социальных болезней «железом» и «огнем». Маркиз Поза в разговоре с Филиппом отказывается от попытки революционного переустройства современного общества, он надеется на его моральное перевоспитание в будущем: «Смешная эта страсть к нововведениям не разжигает кровь мою. Наш век для идеалов не созрел моих. Я гражданин грядущих поколений». Практически осуществление этих идеалов мыслится Шиллером не снизу, революционным движением народных масс, а сверху, по инициативе просвещенного монарха, уверовавшего в идеал свободы и в достоинство человека. Таким монархом будущего, по мысли маркиза Позы, должен стать Дон Карлос, его воспитанник и политический ученик. «В душе прекрасной Карла, — говорит Поза, — я создал рай для многих миллионов». «Судьба Европы зреет в сердце Карла. Ему Испанию я поручаю».

Идея воспитания просвещенного монарха играет существенную роль в XVIII веке в буржуазной политической доктрине «просвещенного абсолютизма». Эта идея получила особое распространение в тайных обществах второй половины XVIII века — масонов, иллюминатов. «Масонство и иллюминатство, — пишет Меринг, — было бесильными потугами плоского Просвещения противопоставить какую-нибудь организацию грандиозной в своем роде организации иезуитов». Шиллер был знаком с основателем ордена иллюминатов Вейсгауптом. «Основанный им орден должен был, — по словам Меринга, — завоевать государей и министров для следующих целей: господство разума, политическое и религиозное просвещение и пропаганда республиканского образа мысли»⁷. «Мальтийский рыцарь» Поза с его тайными связями, охватывающими всю Европу

и объединяющими ее в единый союз против деспотизма Филиппа II, по мысли самого Шиллера, — своего рода иллюминат: «По крайней мере, — пишет Шиллер в «Письмах о Дон Карлосе», — его идеи весьма родственны идеям этого ордена, поставившего себе целью осуществить свои политические идеалы с помощью князя, которому предстоит занять один из величайших тронов мира».

Таким образом, «Дон Карлос» свидетельствует о начинающемся спаде революционных настроений молодого Шиллера. Место активной революционной борьбы занимает моральная проповедь героя-идеалиста, пытающегося переубедить монарха-деспота риторической декламацией на политические темы. Буржуазный гуманизм маркиза Позы стоит на грани гуманизма этического. Уже намечается идея воспитания морально-свободной личности, которой предстоит в дальнейшем подменить собою идею революционного переустройства гражданского общества. В связи с этим особенно отчетливо выступает абстрактный этический идеализм Шиллера, превращающий историю в поле битвы и героев в «рупор» исторических идей. «Дон Карлос» в этом отношении является наиболее яркой иллюстрацией шиллеровского метода, как его характеризует Маркс в известном письме к Лассалю.

7

Если драмы молодого Шиллера были явлением широкого общественного значения, то его ранняя лирика интересна прежде всего как непосредственное эмоционально-патетическое выражение того этического мироощущения, которое лежит в основе созданных драматургией объективных художественных образов. Экзальтированное чувство идеальной любви и дружбы, метафизические мечтания об абстрактной свободе, о союзе благородных и возвышенных душ, способных на альтруистическое самопожертвование за людей, о борьбе против тирании и рабства, нетерпимости и предрассудков, мятежный, бунтарский дух в отвлеченной риторической форме — все это роднит этический пафос стихов Шиллера с драматическими монологами его героев.

Юношеская лирика Шиллера собрана в «Антологии на 1782 год», к которой по содержанию примыкает небольшое число стихотворений следующего пятилетия. Лирическое

дарование Шиллера было воспитано влиянием Клопштока, его сентиментально-риторической отвлеченностью и декламационным пафосом. Стихи молодого Шиллера представляют собою напряженные и страстные драматические монологи, в которых эмоциональный пафос непосредственного переживания обобщается философской рефлексией и моральной проповедью. С этическим спиритуализмом Клопштока контрастирует своеобразный материалистический пантеизм, являющийся существенным элементом юношеского мировоззрения Шиллера. Влияние лирики Бюргера подсказывает возвышенный риторизм в изображении чувственной любви и вносит струю демократической простонародности, а политическая поэзия Шубарта — морализующую обличительную тенденцию, характерную для трактовки Шиллером гражданских тем. Впоследствии Шиллер-классик сурово осудил бунтарский пафос своей юношеской лирики и ее стилистическую противоречивость и незрелость. Большинство стихотворений «Антологии» не было включено им в Собрание стихотворений 1800 и 1803 (1805) годов или подверглось значительным сокращениям и переделкам.

В центре первого сборника стоит любовный цикл, посвященный Лауре. Под этим вымышленным именем Шиллер воспевал некую вдову Фишер, свою штутгартскую хозяйку, но любовные переживания, о которых не сохранилось никаких биографических сведений, служат лишь поводом для обобщенной риторической трактовки идеализированной любовной ситуации. В противоположность интимной любовной лирике Гете, лирика Шиллера сублимирует конкретное и страстное любовное переживание в патетической морализации и философских абстракциях. Чувственная любовь приобретает космические масштабы, индивидуальное любовное чувство теряется в экстазах мировой любви, чувство, которое соединяет любящих, соединяет и планеты. Когда поэт смотрит в голубые глаза своей возлюбленной, ему кажется, что он пьет дыхание эфира, что его окружает «небесный блеск мая».

Мнится, слышу звуки райской лиры,
Или арфы из другого мира
Услаждают опьяненный слух.

(«Упоение. Лауре»)

Когда Лаура играет на клавире («Laura am Klavier»), поэт чувствует себя то бездушным, как статуя, то лишен-

ным плоти чистым духом. Все мироздание благоговейно внимает ее песне, остановился круговорот светил, из струн рождаются мелодии, как новые серафимы. Связь любви индивидуальной и космической в духе «Теософии Юлия» раскрывает стихотворение «Фантазия. К Лауре». Одинаковый закон любви царит в физическом и духовном мире, как сила притяжения. «Вихри, которые мощно влекут тело к телу», тождественны с «волшебной силой, которая властно соединяет дух с духом». Пылинка с пылинкой встречаются в солнечном луче в дружеской гармонии; любовь управляет небесными сферами, мировые системы только ею существуют. Та же сила соединяет любящих.

Жгучие объятья ждут объятий жгучих,
И сердца пылают пламенем одним.

В другом стихотворении, «Тайна воспоминания», жажда любовного соединения объясняется стремлением к слиянию тех, кто был когда-то связан в другом мире.

Или мы когда-то единились?
Иль затем сердца в нас страстью бились?
Не в луче ль погасших звезд с тобою
Были мы единою душою,
Жизнью одною?

Параллельно с метафизикой любви развивается метафизика дружбы («Дружба»). «Счастье, счастье, мною был ты встречен, Мной средь миллионов был замечен,—говорит поэт своему другу,—И моим ты будешь до конца. Все я вижу, вижу небо наше, вижу землю—лишь светлей и краше—Друг мой, в образе твоём. Если б в мире я один остался, Я любви у скал бы домогался, Их мечтой одушевив... Был господь без друга и, скучая, Создал тварей, чья душа живая В смутном отражает божество».

В ряде стихотворений экстазы космического восторга сменяются вертеровской меланхолией, метафизической проекцией противоречий социального бытия поэта. Творческая радость жизни, наполняющая природу и раскрывающаяся в любви, диалектически переходит в сознание смерти и разрушения, царящих в мире. В лирике молодого Шиллера картины любовного счастья тесно связаны с образами смерти и разрушения. «Пожар миров» зажжет для поэта «брачный факел». Кладбищенские темы, подсказанные влиянием сентиментально-меланхолической лирики «Ночных дум» Юнга (1742—1744) и его немецких подражате-

лей, выступают в стихотворениях «Кладбищенская фантазия», «На смерть друга», «Чума» и др., но особенно — в стихотворении «Меланхолия. К Лауре». «Царство ночи, — говорит поэт, — давно уже подкопало устои земли. Наши гордые дворцы и башни, наши великолепные города покоятся на гниющих костях. Из весны природы вырастает смерть, вечный палач». И за прекрасным пурпуром ланит его возлюбленной уже стоит, нацелившись, смерть, которую она призывает своими томными взорами.

Метафизика любви переплетается в юношеской лирике Шиллера с социально-политическими темами, проникнутыми в его трактовке тем же абстрактным моралистическим пафосом. Патетический монолог «Детоубийцы» оплакивает девушку-мать, осужденную на смерть за убийство своего младенца, — любимая социальная тема «бурных гениев». «Gore! сердце мое чувствовало по-человечески, и мое чувство стало для меня мечом палача!» Стихотворение «Дурные монархи» по примеру Шубарта обличает деспотов, скрывающих свою человечность под мантией преступлений:

Прячьте же свой срам и злые страсти
Под порфирой королевской власти,
Но страшитесь голоса певца!
Сквозь камзолы, сквозь стальные латы —
Все равно! — пробьет, пронзит стрела расплаты
Хладные сердца!

Стихотворение, посвященное Руссо, прославляет апостола гуманности, который «в христианине искал человека» («der aus Christen Menschen wirbt»). Против «великана» Руссо ополчились «карлики, для которых пламя Прометея никогда не пылало», «василиски» и «крокодилы», защитники религиозных предрассудков, с которыми боролся «великий реформатор». Он умер изгнанником, не найдя в жизни приюта.

К темам «Антологии» примыкает несколько стихотворений 1783—1785 годов. Из них «Вольнодумство страсти» (в позднейшей, сильно сокращенной редакции озаглавленное «Борьба») и «Отречение» подсказаны были любовью Шиллера к Шарлотте фон Кальб, экзальтированной молодой аристократке, его страстной поклоннице, с которой он сблизился в Мангейме в 1784 году. В стихотворении «Вольнодумство страсти» тяжелый душевный конфликт, вызванный любовью поэта к замужней женщине, изображен как

борьба свободного чувства против формального долга, основанного на общественных предрассудках. Поэт отстаивает право человека на личное счастье вопреки аскетической религиозной морали и общественному закону, «освятившему тяжесть случайно совершенного преступления». «Я бесстрашно бросаю вызов союзу, который природа должна оплакивать краснея». «Твои клятвы были греховны, нарушить их — благочестивый долг раскаяния. Моим было твое сердце, потерянное у алтаря, — ведь небо не играет человеческим счастьем». Он отказывается от бога, чью милость можно купить только «кровавым отречением» от небесного блаженства, путь к которому лежит через ад. «Закроем наши храмы для такого бога, не будем восхвалять его более в наших песнях».

В стихотворении «Отречение» перед человеком поставлена альтернатива — наслаждение настоящим или отказ от земного счастья, надежда на будущее блаженство, терпение и вера. Но человек, отдавший радости любви за обещание небесного блаженства, остается обманутым. Мертвые не возвращаются на землю, чтобы рассказать о небесных наградах. Счастье, которое сулило мгновение, не вернет никакая вечность.

Юношескую лирику Шиллера завершает гимн «К радости», написанный в 1785 году в Дрездене, в период дружеского общения с Кернером и его семьей, душевного спокойствия и творческого вдохновения. Это стихотворение представляет наиболее полный итог поэтического мировоззрения молодого Шиллера. Поэт воспевает радость как творческое начало жизни, которое проявляется во всей природе, управляет ходом светил, весной рождает цветы, наполняет душу всех живых созданий, от червяка до херувима, выступает в дружбе и любви как связь между людьми, живет в душе человека как стремление к истине, добродетели, свободе. Гимн «К радости» раскрывает мировоззрение молодого Шиллера как своего рода этический пантеизм — те же добрые силы радости и любви присутствуют в природе и в жизни человека, причем «природное» моральное благородство человека обосновывает «естественное право» всех людей на равенство и свободу и «братство всего человечества», разделенного прихотью «моды» (то есть сословными предрассудками). Революционное учение Руссо о «естественном состоянии» и благой «природе» человека предстает здесь в моралистической сублимации «Теософии Юлия».

С гимном «К радости» Шиллер выходит за пределы индивидуалистической лирики личного переживания, столь характерной для буржуазной литературы. Его гимн задуман как хоровая песня, выражающая коллективные эмоции общины единомышленников, в которых, по мысли поэта, уже потенциально присутствует будущее освобожденное человечество: «Миллионы! К нам в объятья! Мир — лобзание тебел» («Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!»). В этом смысле гимн Шиллера был использован Бетховеном в финале его Девятой симфонии. В русской поэзии это стихотворение Шиллера встретило особенно живой отклик: оно известно в переводах Карамзина, Тютчева, К. Аксакова, Бенедиктова и др. Достоевский использовал его в «Братьях Карамазовых», придав гуманистической идее братства человечества характерное для него этическое истолкование.

НЕМЕЦКИЕ ДЕМОКРАТЫ XVIII ВЕКА

Демократическое направление классической немецкой литературы, прямо или косвенно связанное с французской буржуазной революцией, в течение длительного времени либо сознательно замалчивалось, либо недооценивалось в своей исторической роли и литературной значительности, либо получало неправильное, искаженное освещение.

В послевоенные годы в изучении этого вопроса наметился существенный сдвиг: литературоведы и критики ГДР обратились к творчеству своих незаслуженно забытых соотечественников, справедливо видя в них идейных предшественников, боровшихся в тяжелых исторических условиях своего времени за возрождение немецкого народа, его освобождение и объединение на демократической основе¹.

В литературе немецкого буржуазного Просвещения существовала широкая струя антифеодального протеста, имевшая в ряде случаев достаточно отчетливо выраженный демократический характер. Она особенно дает себя знать в литературе периода «бури и натиска», в творчестве таких писателей, как Гердер, Ленц, Клингер, Бюргер, Фосс, и достигает своей кульминации в ранних драмах Шиллера. Если мы выделяем из этой литературы трех писателей — Шубарта, Форстера, Зейме — как немецких демократов XVIII века, то не потому, разумеется, что они являются единственными демократами в классической немецкой литературе, а потому, что в их творчестве эти демократические тенденции получили особенно яркое и последовательное выражение и необычную для классической

немецкой литературы этого времени остроту публицистической формы.

Шубарт, Форстер, Зейме — люди очень различные по своему социальному происхождению, душевному складу и характеру писательского дарования; но их объединяет, в отличие от большинства немецких интеллигентов XVIII века, отношение к жизни деятельное, а не только созерцательное, стремление активно участвовать в общественной борьбе, сознание ответственности писателя за политические судьбы своей родины. Не случайно каждый из них имеет богатую событиями биографию, которая не ограничивается датами написания и выхода в свет их сочинений, и воспринимает немецкую действительность не сквозь розовые очки абстрактной философской теории, а на основе практического опыта и реальных наблюдений. В других исторических условиях они были бы не только писателями, но и общественными деятелями крупного масштаба, каким стал только Форстер благодаря случайному стечению обстоятельств его жизни.

Произведения Шубарта, Форстера, Зейме представляют три последовательных этапа в развитии немецкой демократической мысли, которые отчетливо определяются историческим рубежом французской буржуазной революции 1789—1793 годов.

Шубарт — писатель дореволюционного периода, в основном 1770-х годов, когда он выступил как первый немецкий политический журналист, издатель «Немецкой хроники». Он участник литературного движения «бури и натиска», ученик Клопштока, старший современник и соратник молодого Гете, политический учитель своего младшего земляка Шиллера. Он выходец из низов немецкого бюргерства, плебей по происхождению, человек ограниченного образования, скорее чувства, чем разума, склонный к чувствительности и порою грубоватый, стихийный демократ и горячий патриот, проникнутый ненавистью ко всем формам феодального угнетения, но с политическим мировоззрением столь же нечетким по своим положительным идеалам, как и общественные настроения широких демократических масс немецкого народа, которые нашли выражение в его политической журналистике.

Георг Форстер — один из наиболее выдающихся умов Германии XVIII века, человек необычайно разносторонний по своим знаниям, способностям и интересам, знаменитый путешественник, естествоиспытатель и этнограф, профес-

сор, литературный и художественный критик, блестящий писатель и политический деятель Мыслитель интеллектуальный по преимуществу, сын ученого и сам ученый, Форстер в зрелый период творчества был по своему философскому мировоззрению близок к материализму, по своим политическим взглядам он был буржуазным демократом, а в конце своей жизни — революционером якобинского толка. Как писатель он является прямым учеником и продолжателем Лессинга, с широким кругозором европейского просветителя-гуманиста, осуществившего под влиянием французской революции необычный для немецкого культурного деятеля того времени переход от литературы и теории к активной политической практике.

Французская революция, как указывает Энгельс, оказала огромное влияние на политическое пробуждение Германии². В многочисленных феодальных княжествах на Рейне, в Гессен-Дармштадте, в Вюртемберге в первые годы революции начались волнения крестьян, требовавших отмены феодальных повинностей; особенный размах получило крестьянское движение в Саксонии, в районе Мейссена (1790); в Силезии произошло восстание ткачей (1793). В городах, например в Майнце, в 1790 году имели место восстания ремесленных подмастерьев, в Гамбурге (1791) к этому движению, принявшему здесь массовый характер, присоединились рабочие текстильных и сахарных мануфактур; в Трире и Кельне, в Вестфалии, Ганновере и Саксонии, там, где еще сохранялось представительство сословий (ландтаги), бюргерство, по примеру Генеральных штатов, стало требовать уничтожения привилегий высших сословий. Во многих городах, в особенности на Рейне, возникли тайные общества и клубы друзей французской революции.

Особенно сочувственный отклик первые успехи французской революции нашли среди немецкой интеллигенции. Почти все передовые немецкие писатели — Клопшток, Виланд, Гердер, Шиллер, поэты Фосс и Бюргер, философы Кант и Фихте и многие другие — приветствовали французскую революцию как зарю освобождения человечества. Клопшток, патриарх немецкой поэзии, воспел революцию в одах, полных гражданского пафоса; одну из них он послал герцогу Брауншвейгскому, главнокомандующему войскам антифранцузской коалиции, пытаясь убедить его отказаться от вооруженной интервенции против страны свободы. Он

и Шиллер в числе других борцов за свободу были объявлены в 1792 году Учредительным собранием в Париже почетными гражданами Французской республики. Бюргер, приветствуя в своих стихах пробуждение французского народа, призывал французов смело взяться за оружие для защиты своей свободы. Гердер, ославленный при дворе веймарского герцога как демократ, выражал свое сочувствие новой Франции в церковных проповедях, а в не увидевшей печати первоначальной редакции «Писем для распространения гуманности» (1792) он рассматривает французскую революцию как величайшее историческое событие со времен переселения народов и Реформации, как начало пробуждения угнетенного народа.

Из представителей более молодого поколения французскую революцию сочувственно приняли будущие реакционные романтики—Фридрих Шлегель, Тик, даже студент Фридрих фон Гарденберг (Новалис). Поэт Гельдерлин и философы Шеллинг и Гегель, тогда студенты Тюбингенской духовной семинарии, участвовали в посадке «дерева свободы», а Шеллинг был привлечен к ответственности как переводчик «Марсельезы».

Некоторые немецкие писатели, особенно политические, совершают паломничества в «страну свободы» или, как Форстер, находят в революционном Париже свою вторую родину.

Однако вскоре политическое положение существенным образом изменилось. В экономически отсталой и политически раздробленной Германии конца XVIII века не было общественных предпосылок для широкого народного революционного движения. Французская революционная армия, оккупировавшая в 1792 году левый берег Рейна, вместе с освобождением от феодального гнета принесла немецкому населению тяжелый груз военных постоев, контрибуций, насилий и разорения, вызывая недовольство и сопротивление. После падения якобинцев революционные войны все более принимали характер вооруженной экспансии французской буржуазной республики, военного гнета и эксплуатации, окончательно определившийся в эпоху владычества Наполеона. С другой стороны, немецкая бюргерская интеллигенция в своем абстрактном гуманизме отшатнулась от французской революции в период якобинской диктатуры, революционного террора, кровавого подавления контрреволюции и казни короля. В этом смысле особенно показательна позиция Шиллера, который, осуж-

дая «эксцессы» французской революции, ставит под сомнение самую возможность исторического прогресса человечества как результата кровавых общественных переворотов, совершаемых народными массами, не воспитанными в духе моральной свободы. Шиллер укрепляется в характерной для немецкого Просвещения идее воспитания гуманной человеческой личности, творящей добро «по склонности», не ставя вопроса об общественных предпосылках подобного воспитания. Как и Гете, оставшийся в стороне от революционных увлечений своих современников, он фактически принимает освободительные идеи буржуазного прогресса, решительно отказываясь от революционных методов их существования.

Форстер, в числе немногих передовых немецких умов XVIII века, остается верен французской революции, под влиянием которой он сложился как политический публицист и общественный деятель, проделав путь от идеи воспитания и развития морально свободной личности, столь характерной для немецких просветителей, к активному участию в борьбе за политическое освобождение народа на широкой демократической основе.

В отличие от Форстера, Зейме был демократом по происхождению, выходцем из народа, сыном простого крестьянина. Обманым образом завербованный и проданный в солдаты, он испытал на себе произвол и несправие, царившие в Германии, и ненавидел политический и социальный строй немецкого феодального абсолютизма не менее страстной ненавистью, чем Шубарт. Его литературная деятельность как публициста-демократа, начавшаяся во второй половине 1790-х годов, развернулась в полной мере в первые годы XIX века, в новой исторической обстановке. Героический период французской революции был уже позади, революция закончилась, налицо были ее положительные результаты — уничтожение феодального строя, продолжавшего влачить жалкое существование в Германии, но военная диктатура Наполеона означала окончательную победу буржуазных элементов революции над демократическими: правительство Наполеона, претендовавшее быть «общенациональным», на самом деле представляло собой буржуазное правительство; задушив французскую революцию, оно сохранило только те ее результаты, которые были выгодны крупной буржуазии.

Иначе обстояло дело в Германии, где Наполеон был представителем буржуазной революции, разрушителем

старого феодального общества. Но его военное господство означало в то же время расчленение Германии, ее политическое порабощение иноземцами, ее жестокую экономическую эксплуатацию. Окончательная аннексия левого берега Рейна, подчинение Франции западногерманских государств, объединенных в созданный Наполеоном Рейнский союз (1805), полный военный разгром Австрии и Пруссии (1805—1808), ликвидация средневековой Германской империи (1806) положили конец существованию Германии как политически самостоятельного и независимого целого.

Зейме является одним из ранних деятелей движения национального сопротивления иноземным захватчикам, движения, которое после разгрома наполеоновской армии в России получает завершение в «освободительных войнах» 1813—1815 годов. Он был представителем левого, демократического крыла этого движения, усвоившего опыт французской революции. Национальное освобождение Германии было связано для него с политическим и социальным освобождением немецкого народа от феодального деспотизма и привилегий высших классов общества, с уничтожением феодального мелкодержавия и национально-государственным объединением на демократической основе, в то время как реакционные романтики, противопоставляя буржуазной революции средневековое прошлое Германии, тем самым подготавливали идеологические предпосылки для феодальной реставрации.

Поражение народно-освободительного движения 1813—1815 годов, полностью подавленного в годы политической реставрации после падения Наполеона, и неудача германской революции 1848—1849 годов в результате политической трусости немецкой буржуазии, напуганной растущим революционным движением рабочего класса, отдали дело объединения Германии в руки прусского юнкерства. Объединение Германии, представляющее, говоря словами Ленина, важнейший вопрос ее национального буржуазного развития в XIX веке, совершилось не путем буржуазно-демократической революции, «руководимой пролетариатом и создающей всенемецкую республику», а «путем династических войн Пруссии, укрепляющих гегемонию прусских помещиков в объединенной Германии»³.

Это поражение демократических сил определило дальнейшую трагическую судьбу немецкого народа в период от основания империи Гогенцоллернов до падения фашист-

ского государства Гитлера. В свете этих исторических уроков традиция демократической мысли Германии XVIII века заслуживает и со стороны советского читателя более пристального внимания и изучения.

ШУБАРТ

Кристиан-Фридрих-Даниель Шубарт (1739—1791), поэт, музыкант, демократический журналист, видный литературный деятель периода «бури и натиска», происходил из низов немецкого бюргерства. Отец его, уроженец вольного города Нюрнберга, человек малообразованный, занимал скромную церковную должность кантора (дьякона), органиста и одновременно народного учителя, а в конце своей жизни исправлял обязанности пастора в местечке Аален в Швабии (нынешнем Вюртемберге). Аален, подобно многочисленным мелким городкам Швабии, до наполеоновских войн не входил в состав соседнего герцогства Вюртембергского и именовался «вольным имперским городом», хотя, в сущности, мало чем отличался от большого села и имел население в значительной части земледельческое.

Семья Шубартов жила в большой бедности. Мальчик рано обнаружил способности к учению и выдающееся музыкальное дарование, и отец решил дать ему образование. Шубарт поступил в школу в соседнем городке Нердлингене, потом отец послал его на свою родину, в Нюрнберг. Здесь Шубарт обучался классическим языкам и музыке, увлекался современным и старинным немецким искусством и в то же время зарабатывал свой хлеб как учитель музыки и начинающий композитор. В 1758 году он поступил в университет в Эрлангене; однако учение было не очень усердным и продолжалось недолго: молодой Шубарт вел себя легкомысленно, наделал долгов, попал из-за них в тюрьму и вынужден был, как «блудный сын», вернуться в Аален под родительский кров. На родине он долго не мог устроиться, давал уроки музыки, помогал пасторам окружающих деревень в отправлении службы, заменял их на воскресной проповеди, наконец в 1763 году получил скромное место народного учителя и органиста в швабском городке Гейслингене.

Работа сельского учителя была трудная и неблагодарная, занимала весь день и скудно оплачивалась. «Школа, которой я заведовал, — рассказывает Шубарт, — более походила

на конюшню, чем на место обучения христианских ребят. У меня было более сотни учеников, грубых и диких, как неукрощенные молодые бычки». В Гейслингене Шубарт женился на дочери мелкого таможенного служащего, простой и необразованной женщине. Мещанская обстановка, окружавшая поэта в его семье, стала источником постоянных тяжелых конфликтов. Шубарт чувствовал себя в Гейслингене не на своем месте, одиноким, скованным в своих дарованиях, без возможности удовлетворения духовных запросов. Отличаясь непосредственностью чувства и пылкостью темперамента, он вел беспорядочный образ жизни, давал волю своему стихийному протесту в разговорах за стаканом вина и стихотворных пасквилях на богатых и власть имущих, чем восстановил против себя местных филистеров и подал повод к серьезным столкновениям с церковным начальством.

Из тяготившей его обстановки Шубарту удалось вырваться лишь в 1769 году, когда друзья, ценившие его способности, устроили его органистом в Людвигсбурге, резиденции герцога Вюртембергского. Герцог Карл-Евгений, позднее известный как гонитель молодого Шиллера, был одним из самых худших немецких монархов своего времени. В Людвигсбурге, своей новой резиденции, построенной неподалеку от Штутгарта, он создал маленький Версаль, разорив своих подданных непосильными поборами на содержание двора, пышные празднества, многочисленных любовниц и на создание своей «армии», которую в трудные минуты безденежья, по обычаю тогдашних немецких князей, он продавал по частям иноземным государствам в качестве наемной военной силы. По вопросу о налогах он находился в постоянном конфликте со своим ландтагом, сохранившимся в Вюртемберге представительство сословий, и деспотически расправлялся с оппозицией, от времени до времени отправляя ее вождей без суда и следствия в мрачные подземелья крепостей Хохенасперг и Хохентвиль — участь, которой в 1781 году с трудом избежал Шиллер, как автор «Разбойников», поспешным бегством из Штутгарта «за границу», в соседний Мангейм.

В Людвигсбурге Шубарт имел большой успех. Как выдающийся музыкант-исполнитель, пианист и органист, как композитор и учитель музыки, как поэт, чтец стихов и остроумный собеседник, он принят был в «высшем свете» вюртембергской резиденции, был желанным гостем в салонах Людвигсбурга, вел дружбу с артистами, художниками и литераторами, но охотно встречался и с простыми

людьми. «Часто я находил у ремесленника больше подлинного чувства, чем у человека, воспитанного в свете, поэтому нередко мне приходилось менять стол какого-нибудь графа на простой трактир. Сегодня я катался в коляске придворного, а завтра шел пешком в деревню в обществе сапожника». Освободившись от патриархальной обстановки захолустного Гейслингена, попав в общественную среду, считавшую мораль предрассудком мещанства, Шубарт продолжал вести распушенный образ жизни, закончившийся семейным конфликтом и вмешательством церковных властей, недовольных легкомысленным поведением подчиненного им людовигсбургского органиста. Как всегда у Шубарта, вольное поведение было стихийной формой общественного протеста и сочеталось с гораздо более опасными с полицейской точки зрения вольными мыслями и вольными словами. «Суждения мои, — замечает Шубарт, — были чрезвычайно смелы, в большинстве случаев справедливы, но дерзки; поэтому они повредили мне больше, чем другие излишества». Судьбу поэта решили памфлет на одного влиятельного придворного и шутовская антицерковная пародия на католическую мессу. По жалобе духовного начальства Карл-Евгений в 1773 году приказал уволить Шубарта со службы и выслать его за пределы герцогства.

Для Шубарта началась пора скитаний в поисках работы и пропитания. В вольном городе Гейльбронне, потом в Мангейме и Шветцингене, резиденции курфюрста Пфальцского, он нашел на время покровителей своего музыкального таланта; потом его пригласили в Мюнхен и пытались обратить в католичество, обещая место придворного музыканта. Не сумев нигде устроиться, Шубарт уже собирался, подобно многим безработным немецким интеллигентам того времени, искать счастья за границей, в Стокгольме или в Петербурге, но в конце концов нашел пристанище в родной Швабии, в вольных городах Аугсбурге и Ульме.

Пребывание Шубарта в Аугсбурге явилось неожиданным началом его деятельности как демократического журналиста. В лице аугсбургского книгопродавца Штаге он нашел издателя для затеянного им большого литературного предприятия — политической газеты «Немецкая хроника». Газета должна была выходить два раза в неделю и распространяться по всей Германии. Шубарт был не только ее редактором, но и единственным автором. С первого же года (1774) газета завоевала широкую популярность, о которой свидетельствовали непрерывно растущие

тиражи: к началу второго года число читателей превысило тысячу шестьсот, а затем достигло трех или четырех тысяч, что было неслыханным успехом для немецких условий. Когда нападки Шубарта на иезуитов вызвали недовольство католической части магистрата Аугсбурга, управлявшей городом на равных правах с лютеранами, издание пришлось по цензурным условиям перенести в лютеранский город Ульм, куда вскоре переехал и сам Шубарт, высланный из Аугсбурга по проискам католических церковников, и где издание «Немецкой хроники» продолжалось до 1777 года.

Кругозор Шубарта как политического журналиста чрезвычайно широк. Он охватывает все важнейшие события текущей политики, международной и общенемецкой, хронике повседневных происшествий и наблюдения более общего характера. Широкой общественной перспективе этих наблюдений соответствует смелость и принципиальность критики и острота обличения. Шубарт говорит о гнете и деспотизме, царящих в Германии, о высокомерии господствующих классов, их расточительности и развращенности, их поверхностном космополитизме и низкопоклонстве перед иностранщиной. Он разоблачает иезуитов, приветствует их изгнание из большинства европейских государств и окончательное упразднение ордена в 1773 году «бессмертным Ганганелли» (папой Климентом XIV); в то же время он высмеивает как шарлатана и обманщика новоявленного швабского «чудотворца» и «целителя», католического патера Гасснера, эксплуатирующего при поддержке расчетливых церковников народное невежество и суеверие. Он неоднократно жалуется на цензурные притеснения и на угрозу для личной безопасности честного журналиста-патриота, обличающего власть имущих, князей и их фаворитов. Он перечисляет имена немецких монархов, торгующих солдатами, и указывает размер денежных субсидий, полученных ими за свой живой товар. Он говорит о бесправии простых людей, честных и трудолюбивых бюргеров, но в особенности — о тяжелом положении крепостного крестьянина. Он собирает сведения о народных восстаниях — в Чехии, во Франции; его интересует и личность Пугачева, хотя он имеет о нем превратное представление, основанное на официальных источниках. Он жалуется на бесчеловечное обращение с неграми в странах, называющих себя «христианскими», — в Англии и ее колониях; он выступает как поборник гражданского равноправия евреев. Его вни-

мание привлекает американская революция, борьба составших колоний за свободу и независимость. Республиканская Америка представляется ему «краем свободы», как, впрочем, и патриархальная, крестьянская Швейцария, которую он идеализирует подобно всем передовым людям Германии XVIII века. Он оплакивает политическую разорванность Германии, в которой существуют только саксонцы, баварцы, ганноверцы, но нет единой немецкой нации. Он старается укрепить немецкое национальное сознание патриотическими воспоминаниями о славном историческом прошлом, народной силе, свободе и самобытности, в которых он видит залог возрождения своей родины.

С материалом текущей политической хроники, статей, заметок и анекдотов на политические и общественные темы чередуется тесно с ним связанный литературный материал: хроника немецкой литературной жизни, рецензии на новые «хорошие» книги — в том числе Гете, Гердера и их соратников — «бурных гениев», — и, наконец, произведения в собственном смысле художественные — лирические стихотворения и песни, политические басни в стихах и прозе, эпиграммы и стихотворные сатиры, нравоучительные повести из немецкой жизни, предназначенные «для бюргеров», «для сердца», реалистические по своему бытовому содержанию, но в то же время дидактические и сентиментальные, которыми Шубарт думал положить начало реалистической, «бюргерской» по своему содержанию и направлению немецкой прозе. Из произведений этого жанра наиболее известна повесть «Из истории человеческого сердца» (1775), позднее послужившая сюжетной основой для «Разбойников» Шиллера.

Можно думать, что разносторонние наблюдения Шубарта над немецкой общественной действительностью, отраженные в «Хронике», накопились у него в течение продолжительного времени как результат непосредственного соприкосновения с народной жизнью и с людьми из народа в тяжелые годы учительства в Аалене и Гейслингене и последующих скитаний по Германии в поисках заработка, а дух плебейского протеста против феодального деспотизма и церковного мракобесия стихийно прорывался уже раньше в его беспорядочном поведении и крамольных речах за кружкой пива; недаром строгие блюстители морали и общественного порядка обличали «беспутного» поэта, согласно его собственному признанию, как «хулителя властей» и «насмешника над духовенством». Многие в его

«хронике» было результатом такой же импровизации перед аудиторией простых горожан, ремесленников, аугсбургских ткачей, своеобразного народного клуба, собиравшегося вокруг поэта и прислушивавшегося к его застольным разговорам. «Я писал, или, вернее, диктовал ее, сидя в харчевне за кружкой пива и трубкой табака, не вооруженный ничем, кроме собственного опыта и той крупницы разума, которой меня наделила мать-природа».

Шубарт стремился писать для народа — доходчиво, занимательно, наглядно, с горячностью и искренностью патриота. Его рассуждения на общественные темы не имеют отвлеченного характера: они вытекают из самой жизни, из бытового анекдота, примечательного происшествия, примера; частный факт должен сам говорить за себя, иногда без всякого комментария, или с кратким выводом, острой концовкой, иронической, негодующей или сдержанно-двусмысленной, в соответствии с условиями цензуры.

Этим художественно-публицистическим мастерством Шубарт заслуженно завоевал себе и своему журналу действительно общенемецкую популярность. Литература периода «бури и натиска», демократическая по своим тенденциям, стремилась к народности содержания, разговорной простоте языка, непосредственности чувства и эмоциональной выразительности; она предпочитала неотесанность и даже грубость как выражение душевной прямоты и жизненной правды искусственной изысканности и условной красоты поэзии высших классов общества, воспитанной французским придворным классицизмом. Шубарт как писатель примыкает к этому направлению.

Слава автора «Немецкой хроники» позволила ему завязать личные отношения с деятелями молодой немецкой литературы. В Ульме он подружился с известным в свое время сентиментальным поэтом И.-М. Миллером, членом поэтического кружка геттингенских «бардов» и автором чувствительного романа «Зигварт. Монастырская повесть» (1776), популярного подражания «Вертеру» Гете. Здесь же на своем пути в Швейцарию его навестили молодой Гете и его спутники братья Штольберг, члены того же поэтического кружка, а также друг молодого Гете, начинающий драматург Клингер. «Гете был здесь, гений великий и страшный, подобный Исполинским горам, — с волнением сообщает Шубарт в письме к брату. — С ним был также Клингер — наш Шекспир. Эти парни все меня любят». В Ульме Шубарт пропагандировал молодую немецкую ли-

тературу, устраивая чтения новейших произведений Гете, его соратников Ленца и Лейзевица, стихотворений из геттингенского «Альманаха муз»; но особенным успехом пользовался в его чтении «Мессия» Клопштока, поэта, которым он увлекался с детских лет, оказавшего сильнейшее влияние и на его собственное поэтическое творчество.

Этот краткий период литературных успехов Шубарта был прерван совершенно неожиданно вмешательством герцога Карла-Евгения: по его распоряжению Шубарта в начале 1776 года хитростью заманили из вольного города Ульма, где он находился вне юрисдикции герцога, на вюртембергскую территорию; здесь он был немедленно арестован и посажен в крепость Хохенасперг, в которой просидел без суда и следствия десять лет (1777—1787).

Обстоятельства, послужившие непосредственным поводом для ареста, остаются до сих пор невыясненными. Самому Шубарту не было предъявлено никакого обвинения, и ни он, ни его близкие никогда не узнали, что именно послужило основанием для этой жестокой расправы. Разумеется, основной причиной было политическое направление «Немецкой хроники». В своем приказе о задержании Шубарта герцог говорит: «Человек этот дошел в своем бесстыдстве до того, что во всем мире нет ни одной почти коронованной особы и ни одного государя, которые не были бы задеты самым дерзновенным образом в издаваемых им сочинениях». Сам Шубарт видит источник всех своих бедствий в происках задетых им церковников; однако и это определило лишь принципиальную основу отношения к демократическому журналисту. Более существенным поводом были личные обиды герцога. Шубарт называл его любимое детище — основанную им при дворе военную академию, где позднее обучался Шиллер, — «плантацией рабов»; ему приписывали острую эпигramму, высмеивающую педагогические затеи вюртембергского деспота. Он назвал его имя в числе немецких князей, продающих свои войска иностранцам. В сатирической заметке «О путешествиях государей» он упоминает его еще раз в числе немецких монархов, которым скучно у себя на родине и которые ездят развлекаться и тратить народные деньги за границей, низкопоклонствуя перед иностранцами. Еще обиднее было замечание Шубарта о бездетности многих современных государей с прозрачным намеком на их распутный образ жизни: «За всю историю человечества не было еще

эпохи, когда бы столько крупных царствующих домов в Европе оставалось без наследников: Франция, Пруссия, Швеция, Бавария, Саксония, Ансбах, Вюртемберг — все бездетны!!! Причину легко отгадать, хоть и трудно выговорить вслух».

Задетыми чувствовали себя по разным поводам и другие немецкие государи, и посол венского императорского двора счел нужным обратить на это внимание вюртембергского герцога, когда Шубарт неосторожно поместил в своей «Хронике» оказавшееся неточным известие о тяжелой болезни престарелой императрицы Марии-Терезии.

Одним словом, Шубарт оказался прав, когда незадолго до своего ареста предупреждал своих собратьев по перу: «Братья писатели, остерегайтесь задевать венценосцев! Их короны насыщены электричеством и мечут молнии, стоит только к ним прикоснуться».

В течение четырех лет Шубарт находился в одиночном заключении, причем в первый год он содержался в сыром каземате крепости, на хлебе и воде, спал на гнилой соломе, на каменном полу. «О милая матушка, — писал он значительно позже из тюрьмы, — ваш Кристиан вынес много мучений: 377 дней лежал я на гнилой соломе в темной яме, и еще 3 года я страдал в одиночестве, получал жалкую пищу, лишенный утешения видеть людей, — без матери, без жены и детей, без друга». Писать Шубарту было запрещено: он сочинял стихи на память, пользуясь вместо письменных принадлежностей щипцами, которыми снимают нагар со свечи, вилкой, пряжкой от штанов. Так сочинил он, по его рассказам, несколько од и большую поэму в гекзаметрах «Блудный сын», которую он считал своим лучшим произведением; но все написанное им было найдено, отнято и погребено. Несколько позже, через отверстие в стене своей камеры, он продиктовал своему соседу по заключению, вюртембергскому офицеру Шейдлину, с которым он подружился, свое «Жизнеописание» и дневник первых лет своей жизни в крепости, опубликованные с разрешения герцога уже после его выхода на свободу (1791—1793).

Герцог, претендовавший, в духе патриархального немецкого деспотизма, быть отцом своих подданных, задался целью добиться этими средствами морального «исправления» Шубарта, его религиозного «отречения». Жене Шубарта, явившейся к нему на аудиенцию, он обещал материальную поддержку, сказав при этом: «Что касается вашего

мужа, то вы получите исправившегося мужа; пока же он все еще на дурном пути». Позднее Шубарт жаловался своему брату: «Меня не допрашивали, мне никогда не говорили, в чем мое преступление, все делалось под предлогом моего исправления, физического и духовного. Как это отвратительно! Запереть человека, бросить его на гнилую солому, угрожать ему цепью, морить голодом — все это для его выздоровления! Мучить человека так, что он готов отчаяться в милосердии божьем, — для того, чтобы он стал благочестивым!»

Обязанность духовного перевоспитания Шубарта возложена была на коменданта крепости, полковника Ригера. В прошлом Ригер, пользовавшийся особым доверием герцога, прославился своей жестокостью при насильственном наборе рекрутов. Попав в немилость, он был брошен в подземелье крепости Хохентвиль, где провел в одиночном заключении, в нечеловеческих условиях, четыре года. В тюрьме он пережил «обращение» к вере, впал в пиелизм и мистическую религиозность; позднее был назначен комендантом Асперга. Он с методической жестокостью воспитывал Шубарта в духе своего религиозного мракобесия, от времени до времени доводя до сведения герцога об успехах своей педагогической системы. Шубарту давались для чтения только Евангелие и книги духовного и морального содержания, сопровождаемые поучениями, основанными на личном духовном опыте коменданта. В конце концов Шубарт оказался душевно сломленным ужасными условиями заключения. Хотя он и обвинял себя в прошлом в «вольномудстве» по отношению к делам церковным, он всегда был склонен к сентиментальной «религии сердца» в духе Клопштока и Руссо, и это облегчило ему вынужденное «обращение». На время овладевшее им в тюрьме мистическое направление мысли нашло выражение в религиозных одах и гимнах, в особенности же в общей покаянной тенденции его автобиографии, которая излагает историю его жизни как современную повесть о блудном сыне, его грехах и заблуждениях в юности и его душевном «спасении» под влиянием пережитых в тюрьме испытаний. Яркие бытовые картины детства и молодости поэта, его семейного и общественного окружения, потрясающее описание его душевных страданий в тюремном одиночестве чередуются с благочестивыми рассуждениями на религиозно-моральные темы в тоне смирения и самоотречения, далеко не всегда производящем впечатление искренности.

В конце 1780 года Шубарту было разрешено свободно передвигаться в стенах крепости, он получил комнату, фортепиано, право переписки с родными, он стал принимать гостей, которые, с разрешения герцога, являлись в крепость, чтобы повидать знаменитого узника. В числе их был юный Шиллер, тогда уже автор «Разбойников», приходившийся племянником Ригеру; Шиллер смотрел на Шубарта как на своего политического учителя, а Шубарт восхищался «Разбойниками» как произведением, рожденным духом протеста «Немецкой хроники». Однако прошло еще шесть лет, прежде чем герцог согласился освободить своего пленника. За это время с просьбами о помиловании Шубарта к нему обращались многие видные люди Германии — известные писатели и ученые, знатные особы и даже немецкие государи. Герцог назначал сроки и снова отменял их. «Самолюбию герцога, по-видимому, льстит, — писал раздраженный Шубарт, — что к нему обращаются государи, принцессы, известные министры, первые умы нашей родины, целые академии, иностранцы с высоким положением, знатные дамы — с просьбой отпустить узника». В 1785—1786 годах герцог разрешил Шубарту напечатать собрание стихотворений. В сущности, это разрешение было своего рода коммерческой спекуляцией; стихи знаменитого поэта, написанные в заключении, имели большой успех, и половину чистой прибыли (две тысячи гульденов) герцог приказал перечислить в свою кассу. Спасла Шубарта ода на смерть короля Фридриха II прусского: по ходатайству прусского двора он был наконец в 1787 году освобожден из крепости.

Помиловав «раскаявшегося» поэта, герцог Карл-Евгений задумал его «облагодетельствовать», вместе с тем имея намерение не отпускать его из своих владений, так как действительная независимость Шубарта могла угрожать нежелательными разоблачениями. Герцог предпочел назначить Шубарта своим придворным поэтом и разрешил ему на тех же выгодных для монарха коммерческих основаниях возобновить в Штутгарте печатание его популярного политического журнала под новым названием — «Отечественная хроника» (1787—1791). Однако Шубарт и на этот раз обманул ожидания герцога. «Хроника» и в новом виде сохранила в целом свое прежнее обличительное, демократическое направление. Неоднократно герцогу поступали жалобы задетых Шубартом немецких венценосцев и других властей, и Шубарту, по указанию герцогской цензуры,

приходилось писать опровержения и приносить извинения потерпевшим, что он обычно делал не без иронии. В 1789 году Шубарт восторженно приветствовал начало революции во Франции, последовательно отмечая в своей «Хронике» ее дальнейшие успехи. Правда, он еще не видел заложенных в ее развитии социальных и политических противоречий: описание праздника Федерации на Марсовом поле (1790) и торжественных похорон Мирабо (1791) дает идиллическую картину всенародного единства начального периода революции.

Мы не знаем, как развилась бы деятельность Шубарта как политического журналиста, подчиненного произволу герцога Вюртембергского, в условиях обострения и углубления революционной ситуации во Франции. От дальнейших столкновений его избавила ранняя смерть, явившаяся следствием тяжелых условий тюремного заключения и бурно прожитой молодости.

Будучи выдающимся политическим писателем, публицистом народного направления, наиболее ранним выразителем демократического общественного мнения Германии XVIII века, Шубарт и как поэт занимает видное место в классической немецкой поэзии, столь богатой разнообразными лирическими дарованиями. Он начал как ученик Клопштока и английских поэтов элегической школы, но его собственные оды и элегии, написанные в этом стиле, представляют образцы гражданской поэзии, проникнутой высоким общественным пафосом: он выступает как народный трибун, обличающий княжеский деспотизм (элегия «Гробница государей», 1779), или как певец-патриот, вспоминающий о героическом прошлом своей родины и мечтающий о ее возрождении («Немецкая свобода», 1786).

Не представляет интереса его религиозная поэзия периода «обращения», кроме эпического отрывка «Вечный жид» (1783), дважды переведенного на русский язык — В. Жуковским и М. Михайловым: грандиозный образ отверженного грешника, тщетно ищущего искупления, связан с личными переживаниями и имеет подлинно трагический характер, хотя и подсказан Шубарту религиозной декламацией «Мессии» Клопштока.

Уже с юных лет Шубарт выступает также как автор песен в народном стиле. По его рассказу, многие из этих песен с сочиненными им самим мелодиями быстро стали достоянием народа. В настоящее время до пятнадцати песен Шубарта зарегистрировано в устном народном

исполнении, но число их, вероятно, больше, так как далеко не все написанное им вошло в собрание его стихотворений. Для демократических тенденций немецкой литературы периода «бури и натиска» характерен интерес к народной песне: Гердер и Бюргер выступают со статьями о народной поэзии, Гердер издает свой знаменитый сборник «Народные песни» (1778), молодой Гете записывает старинные народные баллады; Гете, Бюргер, геттингенские «барды» поразному подражают стилю народной песни. «Рано стал я сознавать, что обязанность поэта — одновременно действовать снизу вверх и сверху вниз», — говорит Шубарт о своих успехах в качестве народного поэта.

Ранние «крестьянские песни» Шубарта, хотя и проникнуты подлинной любовью к жизни народа, носят, однако, обычный для этого жанра сентиментально-идиллический характер. Гораздо глубже и реалистичнее более поздние песни, написанные в крепости, в которых нашло свое выражение горе народное, в особенности солдатские песни, рассказывающие о несчастной участи старого инвалида («Нищий солдат») или о горькой доле немецких рекрутов, отправляющихся за море умирать наемниками под чужими знаменами («Мыс Доброй Надежды»). Песни эти поются до сих пор и занимают почетное место в репертуаре немецкой демократической народной песни, в которой нашел свое выражение глухой протест народных масс против феодальной эксплуатации и милитаризма. Вместе с «Немецкой хроникой» они свидетельствуют о выдающейся роли Шубарта в немецкой литературе XVIII века как демократического журналиста и популярного народного поэта.

ФОРСТЕР

Иоганн-Георг-Адам Форстер (1754—1794) — один из самых выдающихся литературных и культурных деятелей Германии XVIII века. По энциклопедической широте кругозора, глубине и самостоятельности мысли, яркости писательского дарования он по праву должен быть назван в ряду таких крупнейших представителей классического периода немецкой литературы, как Лессинг, Гердер, Гете, Шиллер.

Два события имели решающее значение в жизни Форстера и в его умственном развитии. Юношей, в возрасте семнадцати — двадцати лет, он принял вместе с отцом своим

участие в кругосветном плавании капитана Кука. В зрелом возрасте он активно участвовал в французской революции как политический руководитель Майнцской республики. Соответственно этому путь его развития, как и его жизненная судьба, оказались не похожими на обычные судьбы немецких писателей XVIII века: он не был человеком книги, филологом или абстрактным философом, как большинство из них, он был естествоиспытателем и путешественником с широким опытом сравнительного народоведения, и от философской и моральной теории буржуазного Просвещения он сумел найти путь к революционной общественной практике — не только как убежденный идейный сторонник, но и как выдающийся участник французской буржуазной революции в годы ее наивысшего подъема.

Предки Форстера происходили из Шотландии: в середине XVII века, в связи с событиями английской революции, семья должна была эмигрировать и переселилась в польские земли. Как протестанты, живя в немецкой среде, Форстеры оказались онемеченными. Отец писателя, Иоганн-Рейнгольд Форстер (1729—1798), был скромным пастором в деревне Нассенхубен близ Гданьска (Данцига); овладев самоучкой естественными науками и семнадцатью языками, он приобрел в свое время известность благодаря ученым трудам по ботанике, зоологии, географии и этнографии. Своего старшего сына Георга он воспитывал сам, обучив его в раннем возрасте классическим и иностранным языкам и основам естественных наук. Благодаря выдающимся способностям Форстер-сын уже с детских лет сделался ближайшим помощником отца в его научной работе.

В 1765 году Рейнгольд Форстер получил приглашение от русского правительства посетить основанные в то время на Волге немецкие колонии и представить доклад об их состоянии, о естественных богатствах волжского края и перспективах его дальнейшего заселения. В качестве «помощника» отец захватил с собой своего одиннадцатилетнего сына. Путь лежал через Петербург в Нижний Новгород, оттуда вниз по Волге в Самарский и Саратовский край и далее на юг, до озера Эльтон в «камышцких степях». Донесение, представленное Рейнгольдом Форстером, который был человеком прямым и независимым, было неблагоприятно для затеи Екатерины II и ее сотрудников: оно сообщало о тяжелом положении колонистов и обличало произвол и хищения местного начальства. Доклад не понравился, и Форстер лишился не только

надежды на службу в России, но и денежного вознаграждения за свой труд. Находясь зимой 1765—1766 годов в течение нескольких месяцев в Петербурге, Рейнгольд Форстер отдал своего сына в немецкое училище святого Петра — единственное учебное заведение, в котором Форстеру довелось учиться и где он, по-видимому, успел усвоить начальные основы русского языка.

Лишившись средств существования, Форстер-отец решил искать счастья в Англии. Здесь он пробыл несколько лет (1766—1772) в тяжелых материальных условиях, перебиваясь случайной литературной и научной работой. Обучением сына он по-прежнему занимался сам; вместе они зарабатывали переводами научной литературы на английский язык: переводил сын, а редактировал отец. В числе этих работ был и английский перевод «Краткого русского летописца» Ломоносова, подписанный инициалами юного переводчика (Лондон, 1767)¹.

В 1772 году Рейнгольд Форстер был приглашен английским Адмиралтейством принять участие в качестве ученого-естествоиспытателя во втором кругосветном плавании капитана Джеймса Кука. Помощником он взял с собой и на этот раз своего семнадцатилетнего сына.

Вторая половина XVIII века была временем растущей колониальной экспансии Англии, оттеснившей Голландию и все более успешно конкурирующей с Францией как с колониальной державой. Капитан Кук уже в 1769 году совершил свое первое кругосветное плавание, обследовав вслед за голландцами и французами восточное побережье Австралии и острова Полинезии, и тем самым проложил путь для будущей английской колонизации островов Тихого океана. Основной задачей второй экспедиции Кука было обследование морей Антарктики, где предполагалось существование южного континента, а также дальнейшее изучение южной части Тихого океана.

Плавание, в котором приняли участие отец и сын Форстеры, продолжалось три года (1772—1775). Экспедиция обследовала южную часть Полинезии и открыла ряд новых островов (Новые Гебриды, Новая Каледония, Норфолк, Южная Георгия и другие). Наиболее длительным было повторное пребывание на острове Таити и на берегах Новой Зеландии. Попытки проникнуть глубже в Антарктику были предприняты Куком три раза; в последний раз он был остановлен льдами южнее 71° южной широты. Форстеры вели подробный дневник путешествий и помимо

множества географических и этнографических наблюдений привезли с собою альбомы сделанных Георгом зарисовок и обширные коллекции растений, животных, минералов, а также предметов материальной культуры населения Полинезии.

Вернувшись в 1775 году в Англию, Рейнгольд Форстер совместно с сыном подготовил для печати и частично издал (1776) собрание своих материалов о флоре Полинезии и предполагал опубликовать подробное описание кругосветного плавания. Однако по предварительному договору право публикации такого описания было резервировано за английским Адмиралтейством. В результате возникшего на этой почве конфликта Форстеру-отцу было отказано в разрешении, которого он добивался. Прославленный путешественник, ставший за это время почетным членом многих европейских академий, он снова оказался без работы и в тяжелой нужде. В этих обстоятельствах Форстер-сын, официально не связанный никаким договором с английским правительством, взял на себя литературную обработку и публикацию материалов, собранных совместно с отцом. Результатом явилась первая книга молодого Форстера, написанная сперва по-английски (1777), а затем по-немецки (1778), — «Путешествие вокруг света Иоганна-Рейнгольда Форстера и Георга Форстера в 1772—1775 годах». Книга эта, вскоре переведенная и на другие языки, сделала Форстера в возрасте двадцати трех лет европейской ученой знаменитостью.

«Путешествие» Форстера существенным образом отличается от более ранних произведений этого жанра, принадлежавших перу знаменитых мореплавателей нового времени и обычно представляющих сухие корабельные дневники, собрания голых фактов и эмпирических наблюдений. Это литературное произведение, в котором выступает яркое художественное дарование молодого писателя, умение изображать и в то же время обобщать, придавая отдельным фактам внутреннее единство мировоззрения автора, человека с широким культурным и научным кругозором, просветителя и гуманиста. Научные наблюдения физико-географического характера, дневник ученого путешественника с заметками о климате и погоде, о растительном и животном мире чередуются с яркими картинами природы, плавания по южным морям, суровых штормов, столкновений с плавучими льдами Антарктики, морского свечения; тропические пейзажи Полинезии представляют живописный

фон для этнографических описаний. В центре внимания и интересов путешественника стоят вопросы народоведения — различные формы жизни человеческих коллективов в условиях первобытной цивилизации; и именно в качестве правдивого этнографического источника книга Форстера не утратила до сих пор своего научного значения.

Форстер не склонен к наивной идеализации «первобытного человека». Идиллическому представлению Руссо о «счастливой» и «невинной» жизни дикарей он противопоставляет трезвую мысль о трудностях борьбы за существование, с холодом и голодом, на ранних ступенях человеческой культуры, о преимуществах для человеческого счастья «наших цивилизованных нравов», несмотря на все пороки, присущие европейской цивилизации. Он отмечает в варварском обществе зарождение социальной дифференциации, патриархальных форм деспотизма и эксплуатации человеческого труда. «Нравы» дикарей и моральные принципы их поведения он пытается объяснить особенностями их существования и уровнем их культурного развития. Вместе с тем он относится к туземцам Полинезии с глубокой симпатией, со всей решительностью осуждая акты насилия «цивилизованных» колонизаторов, первые шаги той разбойничьей политики, свидетелем которых ему пришлось неоднократно быть во время его путешествия. «Заботиться о человеке и сделать его счастливым — вот две важнейшие задачи государственного искусства. О, если бы европейцы со всей их ученостью никогда не увидели южных морей! Чего стоит Европа, прогресс, культура, если при этом погибает человек?..» «Но печальная истина заключается в том, что политические системы Европы и любовь к людям никогда не находятся в согласии друг с другом». Так живые наблюдения молодого этнографа уже предвосхищают критику общественно-политических отношений Старого света с позиций просветительского гуманизма.

Тем временем Рейнгольд Форстер, все еще материально неустроенный, попал в Лондоне в долговую тюрьму, и его сыну пришлось взять целиком на себя заботу о семье, оставшейся в бедственном положении. Потеряв надежду найти работу в Англии, он предпринял поездку сперва в Париж, потом в Германию (1777—1778) в целях издания научных материалов экспедиции и в поисках постоянной службы для себя и для отца. Его поездка, в особенности по Германии, превратилась в триумфальное шествие: известные ученые и писатели, государственные деятели и знатные

люди наперерыв искали знакомства со своим знаменитым молодым соотечественником, первым немцем, совершившим кругосветное путешествие. В Дюссельдорфе он сблизился с другом молодого Гете, сентиментальным философом Якоби, с которым затем поддерживал многолетнюю переписку; в Брауншвейге он беседовал с Лессингом и его литературными друзьями; в Берлине — с Николаи и другими корифеями господствовавшего там просветительского свободомыслия; несколько позже его посетили Гете и путешествовавший в его сопровождении веймарский герцог Карл-Август. Гете на всю жизнь сохранил глубокое уважение к Форстеру, которое высказывал неоднократно и после смерти последнего, несмотря на различие их политических убеждений. Но наиболее тесные дружеские связи завязались у Форстера с некоторыми профессорами Геттингенского университета — с известным сатириком Лихтенбергом, математиком и физиком по своей научной специальности, одним из наиболее передовых представителей немецкого буржуазного Просвещения, и с филологом-классиком Гейне, долголетним другом и корреспондентом Форстера. Дочь Гейне Тереза, отличавшаяся живым умом, литературными вкусами и способностями, стала впоследствии женою Форстера (1785).

Несмотря на широкие научные и литературные знакомства и связи, Форстеру не без труда удалось устроить своего отца профессором естественных наук в Галле; сам же он вынужден был принять приглашение ландграфа Гессен-Кассельского Фридриха II, снискавшего себе печальную известность своей торговлей немецкими рекрутами. По примеру других меценатствующих князей, ландграф пожелал украсить недавно основанное в его резиденции учебное заведение, носившее пышное название Каролиnum, пригласив в качестве профессора по естествознанию знаменитого путешественника.

В Касселе на этой скромной научной должности Форстер пробыл шесть лет (1779—1784). Продолжая заниматься естественными науками, он вместе с Лихтенбергом предпринял издание научно-популярного периодического органа просветительского направления — «Геттингенского журнала науки и литературы» (с 1780 года), в котором опубликовал ряд статей по вопросам географии и народоведения, основанных на материалах его плавания в Полинезию.

Эти и последующие журнальные работы Форстера, позднее объединенные в трех выпусках его «Мелких статей» (1789 и след.), приближаются к жанру английских эссе (опытов); они обращены не к узкому кругу ученых специалистов, а к читателю-бюргеру, ищущему просвещения и поучения, и объединяют результаты научного исследования и исторической критики с широкими философско-публицистическими обобщениями. В своей последовательности они наглядно отражают эволюцию мировоззрения и интересов автора: первая серия посвящена по преимуществу вопросам народоведения (1780—1789), во второй преобладают проблемы искусства и литературы (1789—1791), в третьей, увидевшей свет уже после смерти Форстера (1797), царит политическая публицистика, связанная с событиями французской революции.

Неудовлетворенный своим положением в Касселе, Форстер в 1784 году принял приглашение польского правительства занять должность профессора естественных наук в Виленском университете. Это было время после первого раздела Польши (1772), когда правящая дворянская партия пыталась, в целях спасения польского государства, провести в духе так называемого просвещенного абсолютизма некоторые реформы прогрессивного характера, в частности — улучшить дело народного образования. В связи с этим было задумано преобразовать Виленскую академию, находившуюся до того времени в руках иезуитов, в университет современного типа. «Эдукационная комиссия», ведавшая вопросами просвещения, пригласила в состав профессоров нового университета нескольких ученых-иностранцев. Форстер, как уроженец польских земель, лишь по разделу 1772 года перешедших к Пруссии, мог рассматриваться как польский подданный. Ему были предложены хорошие материальные условия, средства на расширение университетской библиотеки и на устройство ботанического сада. Со своей стороны, как ученый-естествоиспытатель он должен был содействовать более широкому изучению и практическому использованию природных богатств страны.

По дороге в Польшу Форстер провел некоторое время в центрах горного дела — в Гарце и Саксонии, практически изучая геологию и минералогию, входившие в круг его будущих обязанностей как профессора. Его путешествие из Касселя через Веймар, Лейпциг, Дрезден, Прагу и Вену в Варшаву и Вильно и на этот раз превратилось в ряд

непрерывных триумфов и многочисленных встреч с наиболее выдающимися людьми ученого и литературного мира. Особенно гостеприимно его приняли в Вене, где император Иосиф II, пожелавший увидеть лично знаменитого путешественника, пытался отговорить его от поездки в Польшу и удержать в своих владениях. Не менее радушно приняли Форстера и в Польше, где встречи с ним искали руководящие деятели польского государства. Лекции в Виленском университете Форстер вынужден был читать по-латыни, одновременно занимаясь изучением польского языка, который он немного знал с детства. Программы его курсов, сохранившиеся до сих пор в архиве университета в Вильнюсе, написаны по-латыни и по-польски.

Однако скоро Форстеру стало ясно, что реформы университетского образования, предпринятые «эдукационной комиссией», фактически оставались на бумаге. Научной жизни и научного общения в университете не было. Перспективы развития польского государства в период между двумя разделами не могли быть благоприятны даже для тех робких реформ сверху, в которых польские патриоты надеялись увидеть начало национального возрождения. Форстер в своих письмах и дневниках с горечью отмечает безраздельное господство шляхты и духовенства над невежественными и поработенными народными массами, теми «миллионами людей», которые, «находясь на положении подъяремного скота, лишены всех человеческих прав и не причисляются к нации, хотя и составляют ее большинство». Форстер оказался в полном одиночестве в чужой ему в идейном отношении среде и должен был убедиться в бесперспективности при данных условиях своих просветительских иллюзий практического общественного служения. Он замкнулся в себе и в своей семье, поддерживая переписку со своими учеными друзьями в Германии — с философом Якоби, с Гейне, с молодым анатомом, профессором Земмерингом, с которым он познакомился еще в Лондоне и подружился в Касселе.

Служба Форстера в Виленском университете, постепенно ставшая для него обузой, была неожиданно прервана полученным в 1787 году приглашением русского правительства принять участие в качестве ученого специалиста в морской экспедиции, снаряжаемой для исследования Антарктики. Назначенный начальником экспедиции капитан Муловский посетил Форстера в Вильно. Дальнейший ход переговоров отражают письма Форстера Муловскому,

начальнику морского ведомства адмиралу Сенявину и лично Екатерине II, а также его сообщения своим немецким корреспондентам. Заманчивые перспективы нового кругосветного плавания увлекли Форстера, а щедрые условия русского правительства позволили ему освободиться от бремени материальных обязательств, которые связывали его с Польшей, и обеспечить будущее своей семьи. Он расстался с Виленским университетом и на время вернулся в Германию. Однако отъезд затягивался, и в конце концов экспедиция была отложена в связи с началом русско-турецкой войны, во время которой капитан Муловский погиб². Но Форстер не сразу оставил мысль о более широком поле практической научной деятельности. В том же 1787 году он вступил в переписку с испанским ученым и дипломатом д'Элюаром, который передал ему предложение принять участие в испанской экспедиции на Филиппинские острова. Однако и этот план не осуществился. Тем временем с помощью друзей Форстеру удалось получить скромное место директора университетской библиотеки в Майнце.

Майнц был столицей духовного княжества, насчитывавшего в то время около трехсот тысяч жителей, которым управлял курфюрст-архиепископ, являвшийся одним из высших сановников католической церкви. Население духовных курфюршеств на Рейне (Майнц, Трир, Кельн) страдало от двойного гнета — клерикального деспотизма и феодальной эксплуатации. Транзитная торговля по Рейну и его судоходным притокам, определившая в прошлом экономическое процветание когда-то «вольного» города, была почти полностью парализована бесчисленными таможенными барьерами между мелкими «суверенными» государствами, лежащими по течению реки. Курфюрст-архиепископ Майнцский Фридрих-Карл фон Эрталь вел светский образ жизни, славился своей расточительностью, окружил себя блестящим двором, стремился участвовать в «большой политике» и в то же время, следуя моде, старался казаться «просвещенным» монархом и покровителем науки. Задумав реформировать Майнцский университет на светский лад, он пригласил в его состав известных ученых, в том числе и протестантов, как Форстер. Переезд совершился в 1788 году. Должность библиотекаря в Майнце, думал Форстер, даст ему «покой, досуг и независимость» и возможность посвятить себя научной работе.

Ко времени переезда в Майнц мировоззрение Форстера сложилось окончательно в результате глубокого идейного

кризиса, о котором полнее всего свидетельствует его дружеская переписка, в особенности в виленский период, в годы вынужденной замкнутости и одиночества. В Касселе молодой Форстер был склонен к сентиментальной религиозной экзальтации, которая когда-то сблизила его с Якоби, проповедником «философии чувства и веры». Вместе со своим другом Земмерингом он вступил тогда в масонскую ложу, сблизился с розенкрейцерами, искал истину в их теософских бреднях. Уже к концу пребывания в Касселе наступает отрезвление. Герцен, внимательный читатель переписки Форстера, дает в своем дневнике 1844 года глубокий анализ этого идейного перелома, во многом родственного его собственным философским исканиям в период созревания его материалистического мировоззрения.

«Его переписка начинается собственно с 1778 года; вскоре знакомится он с Якоби и подчиняется его влиянию, но долго он не мог живую душу свою пеленать в романтическую философию, и с 1783 года настает решительная реакция и полное развитие сил и самосознания, и тут Форстер появляется лицом великим, достигающим колоссальности в 1791, 92, 93 годах. Эпоха его переворота от религиозных мечтаний к трезвому сознанию бесконечно занимательна. Чем больше он отходит от мечтаний, тем ярче начинает он понимать социальное положение человека, тем глубже он разумеет жизнь и природу: ему несколько тяжел сначала разлагающий скептицизм, но истина ему дороже всего, и он тотчас видит пользу и благо истины, хотя она и не так пестра, как ложь»³.

В результате этого идейного кризиса Форстер отказывается от всех иллюзий фидеизма, которые тяготели над ним в юношеские годы. Он признается своему другу Земмерингу: «Я теперь так спокоен, так доволен, так счастлив — без бога и без молитв, как никогда не был прежде при сильной и беспокойной вере». Он называет теперь «своим героем» французского материалиста Гельвеция. Чувственное восприятие он признает единственным источником познания. «Я по крайней мере ничего не понимаю в вещах, которые стоят над материей». Как просветитель он отстаивает право человеческого разума на свободное искание истины: «единоспасающая философия» ему так же ненавистна, как и «единоспасающая церковь». Всякое насилие государства над разумом и верой заслуживает осуждения. «Подлинно просвещенный человек не нуждается

в господине», вот почему светские и духовные деспоты так «ненавидят истинное просвещение».

Тем самым просветительская идеология Форстера, его культ разума и свободной человеческой мысли перерастают из сферы абстрактно-индивидуальной в политический протест против феодального гнета и деспотизма. «Политический деспотизм такое же зло, как и религиозный», — заявляет Форстер; основанием того и другого являются невежество, темнота и терпеливая покорность широких масс. Если когда-нибудь человечество достигнет «реального прогресса на пути к блаженству и миру», то первым условием к тому будет освобождение от всех форм церковной религиозности и иерархии, «чтобы единство и гармония мнений были результатом совершеннейшей свободы». «Это будет также время, когда прекратится деспотизм светских князей всех родов, уступив место полному владычеству закона».

Статьи Форстера, написанные в Майнце накануне революции (1788—1789), наглядно обнаруживают этот общий сдвиг его мировоззрения, прежде всего — совершенно новым кругом интересов и тем. Естественный философ и этнограф с широкими культурно-философскими интересами, Форстер становится теперь литературным и художественным критиком, который рассматривает вопросы эстетики в широкой перспективе культурных и общественных проблем современности. Как «свободомыслящий человек», он выступает в защиту нового стихотворения Шиллера «Боги Греции» (1788) против графа Фридриха Штольберга — «бурного гения», друга молодости Гете, ставшего теперь ревнителем христианского благочестия. Штольберг осуждает Шиллера как «апологета язычества». Эта фанатическая нетерпимость религиозного обскуранта получает в статье Форстера заслуженную отповедь. Форстер защищает право человека «следовать своему разуму», он борется за «нравственную свободу» и «самоопределение», против всякого насилия и принуждения в делах совести, против «духовного рабства». В поэтических красотах античных «вымыслов и мифов», возрожденных в поэзии Шиллера, просветитель-гуманист видит отражение прекрасной «юности человечества».

Защитником классического идеала прекрасного Форстер выступает одновременно и в теоретической статье «Искусство и современность» (1789). Античное искусство является для него, как и для Шиллера, художественным

воплощением идеала просветительского гуманизма, для которого «человек есть высший предмет искусства, творящего прекрасное». Среди благоприятных условий, содействовавших «прекрасному равновесию физической и моральной культуры» в древней Греции, Форстер отмечает «свободу общественных учреждений». Искусство существовало тогда не только для того, чтобы украшать дворцы богатых, служа предметом эгоистического наслаждения для немногих, — оно обращалось ко всему народу, воспитывая любовь к родине, героическую доблесть и патриотизм, пламенное рвение к общественному благу. Напротив, искусство нового времени развивалось под гнетом «феодалной тирании», под «холодным дыханием деспотизма», столь же губительным для художественного творчества, как и для моральной доблести. «Любовь к отечеству не может вдохновлять того, кто не имеет отечества, а только господина», — решительно заявляет Форстер. Фантазия художника не в состоянии вдохновиться суевериями и предрассудками или схоластической псевдоученостью; ее сковывает бесплотный спиритуализм христианской религии, которая провозгласила, что «бог есть дух», и видит идеал прекрасного в образе грудного младенца или терпеливого мученика. Так эстетика классического гуманизма становится идеологической опорой просветителя Форстера в его борьбе против феодально-клерикального мировоззрения.

Однако, выдвигая античное искусство как высший образец прекрасного, Форстер отнюдь не разделяет исключительности классических вкусов, характерной для многих просветителей XVIII века. Школа практического народоведения открыла перед ним, по сравнению с большинством его современников, более широкие этнографические и исторические перспективы; живые симпатии ко всем народам, независимо от различий расы и культуры, наложили отпечаток и на его литературные интересы. Именно как этнограф он познакомился впервые с древнеиндийской драмой Калидасы «Сакунтала» в переводе англичанина Уильяма Джонса, основоположника западноевропейской индианистики, и перевел ее в 1791 году с английского языка на немецкий. Перевод этот, сделанный прозой, имеет большие литературные достоинства и открывает собой период растущего в Германии интереса к древнеиндийской поэзии и философии. Гете в том же году откликнулся на него в печати сочувственным четверостишием, Гердер переиздал его после смерти Форстера как классический памятник

мировой поэзии и как дань уважения памяти переводчика. В те же годы Карамзин перевел в «Московском журнале» (1792, ч. VI) отрывки из «Сакунталы» по Форстеру и посвященное ей стихотворение Гете и затем перепечатал свой перевод в неоднократно переиздававшемся «Пантеоне иностранной литературы», положив начало знакомству русского читателя с классической литературой древней Индии.

Форстер сопроводил «Сакунталу» многочисленными историко-этнографическими примечаниями. Он думал в дальнейшем заняться изучением санскрита, персидского и арабского языков, среди политических тревожений своей парижской жизни мечтал о путешествии на Восток, собирал материалы для исследования о древнеиндийской литературе. В посвящении к «Сакунтале» он писал, в духе исторического универсализма Гердера, что творческая энергия человека, одинаковая в своей основе, меняет свой облик под влиянием местных условий. К этой мысли он возвращается в статье «О местном и общем в человеческой культуре» (1791), представляющей, по-видимому, философское предисловие к названному выше исследованию. Искусство, поясняет Форстер, изображает прекрасную индивидуальность, различную в соответствии с особенностями места и времени. Сравнение искусства разных народов позволяет отделить в нем общечеловеческое от индивидуального и местного и тем раскрыть более правильное понятие о человеке. Индийская поэзия представляет исключительную по своей красоте разновидность человеческого характера. Она может служить подтверждением того, что тончайшие чувства человеческого сердца так же хорошо могут найти свое выражение на Ганге среди смуглых людей, как на Рейне, или Тибре, или Иллисе среди людей со светлой кожей.

Первые известия о революции во Франции Форстер, подобно большинству передовых людей Германии, принял с сочувственным интересом и энтузиазмом. Мысль о том, что Европа находится на пороге великой революции, мелькала в его письмах задолго до ее начала. Человек широкого кругозора и практического научного опыта, он тяготился оторванностью книжной теории от общественной практики. «Мне кажется, что на свете пишут слишком много, а действуют слишком мало», — заявляет он в письме к Якоби в начале 1789 года. Теперь он внимательно следит за событиями во Франции, радостно отмечая осуществление в государственном устройстве того, что «философия взра-

стила в умах». «Не было еще примера тому, чтобы столь полная перемена стоила так мало крови и опустошения», — пишет он Гейне после взятия Бастилии. Переписка Форстера ясно показывает новый круг его интересов: общественно-политическая тема все более выдвигается в ней на первый план. Последовательно отражая события революции во Франции и на Рейне, свидетелем и участником которых был Форстер, она является в эти последние годы его жизни ярким документом его политического развития и деятельности.

В марте — июле 1790 года Форстер совершил поездку в Англию, надеясь договориться с лондонскими издателями о печатании своих естественнонаучных трудов. Форстера сопровождал молодой Александр Гумбольдт, его ученик, впоследствии знаменитый географ и путешественник. Ехали с остановками: из Майнца вниз по Рейну, мимо Кельна, Дюссельдорфа, Ахена, оттуда через Фландрию, Брабант и Голландию в Лондон; на обратном пути Форстер побывал в революционном Париже, где видел приготовления к празднику Федерации в первую годовщину взятия Бастилии. Путевой дневник Форстера и его письма к жене послужили материалом для его «Очерков Нижнего Рейна, Брабанта, Фландрии, Голландии, Англии и Франции в апреле, мае и июне 1791 года», первый том которых вышел в свет в том же году; второй том, посвященный Англии, остался незаконченным: посмертное издание 1794 года содержит необработанные путевые заметки и дневники.

«Очерки Нижнего Рейна» — первый опыт Форстера в области политической публицистики — в художественном отношении, несомненно, лучшее его произведение. В свободной форме путевого дневника Форстер разворачивает перед читателем широкую панораму общественной жизни Европы, ее начинающегося политического пробуждения на заре французской революции. Мрачным фоном являются первые страницы книги — картины феодальной Германии: разрушенные рыцарские замки на Рейне — «гнезда родовитых разбойников», постепенное экономическое разорение основной массы трудящихся, рейнских крестьян-виноделов, повсеместное нищенство как результат народной нужды; в Кельне — деспотизм церкви, безраздельное господство религиозного фанатизма и суеверия; в обезлюдевшем «вольном» городе Ахене — упадок торговли и ремесел, скованных «цеховым насилием», в то время как непосред-

ственно за чертою города, в многочисленных поселках, не стесненных рамками средневековых цеховых ограничений, беспрепятственно развивается новая капиталистическая текстильная мануфактура и соответственно, по мнению Форстера, растет и народное благосостояние.

Однако соседние Фландрия и Брабант уже охвачены революционным брожением, отголоски которого проникают и в немецкие земли. В зависимости от местных условий брожение это имеет разные формы и разные тенденции, далеко не всегда одинаково прогрессивные. Форстер внимательно отмечает эти различия. Реакционный характер имеет национальное движение в австрийских Нидерландах, где борьбу за политическую независимость возглавляют духовенство и местная знать, недовольные либеральными реформами Иосифа II, посягнувшего на господствующее положение католической церкви. Но в Ахене идет борьба против привилегий патрициата в городском самоуправлении, а в Люттихе, не без влияния событий во Франции, возникло широкое народное движение, направленное против деспотического правления феодального властителя города — князя-епископа. Имперские власти, напуганные французской революцией, из страха перед народными движениями готовятся подавить их военной силой. Форстер защищает право народа бороться против «беззастенчивых правителей»; он отстаивает «неотчуждаемые права, отказ от которых препятствует нравственной цели человеческого существования». Когда причиной революции, как это бывает обычно, является «невыносимый гнет тирании», Форстер, ссылаясь на эти права человека, оправдывает революцию.

Осуществление своего идеала политической свободы Форстер видит в Голландии. Он превозносит трудолюбие голландского народа, его энергию и предприимчивость, его мужество и выдержку в борьбе за национальную независимость. Уничтожение деспотизма, отсутствие феодальных ограничений, препятствующих свободному развитию промышленности и торговли, — залог процветания народа. Картину такого экономического процветания представляет, в изображении Форстера, свободная Голландия. Форстер стоит, таким образом, на платформе буржуазной революции, но, подобно большинству просветителей XVIII века, выступая как революционный идеолог третьего сословия, он еще не видит противоречий слагающегося буржуазного общества, новых форм капиталистического гнета и эксплуатации, идущих на смену феодальному порабощению.

Несмотря на различие темы, «Очерки» Форстера как художественное произведение до известной степени продолжают традицию философского народоведения его «Кругосветного путешествия», хотя современная общественно-политическая тема и сообщает его путевым картинам значительно бóльшую целеустремленность и актуальность, придавая его философским обобщениям ярко выраженный публицистический характер. В острых наблюдениях и зарисовках путевого дневника со смелой прямоотой и независимостью выступают политическая тенденция автора, гуманиста-демократа, его писательская личность и темперамент, его живые симпатии к борьбе народов за свою свободу и независимость и его ненависть к угнетению и церковному мракобесию.

«Очерки Нижнего Рейна» являются началом деятельности Форстера как политического публициста, широко развернувшейся под непосредственным впечатлением общественного движения в Европе в первые годы французской революции. Этой теме, составляющей главное содержание «Очерков», посвящается специальная статья «Революции и контрреволюции в 1790 году». Она пытается объяснить своеобразные местные условия различных по своим политическим тенденциям общественных переворотов в Голландии и Брабанте, в Венгрии, Польше и Швеции, в Люттихе и во Франции. Сборник «Воспоминания 1790 года», выполненный по специальному заказу либерального берлинского издателя Фосса, представляет серию исторических картин и портретов современных политических деятелей, иллюстрированную гравюрами Ходовецкого и других известных художников; своего рода политический ежегодник, в котором Форстер в популярной форме, с точки зрения просветителя, сторонника прогресса, но отнюдь еще не революционера, рассказывает о важнейших событиях и лицах, занимавших внимание немецкого и европейского читателя в течение последнего года.

Для идейной эволюции Форстера особенно показательны его обзоры английской литературы за 1788—1791 годы, печатавшиеся ежегодно в журнале «Анналы» Архенгольца. В этой «Истории английской литературы» собственно художественной литературе отведено лишь незначительное место. Форстер включает в свои обзоры сочинения философские, политические, исторические, эстетическую критику, книги по естествознанию, географии и народоведению, рассматривая их в связи с общественной жизнью

современной Англии. В первых очерках буржуазная Англия, подобно Голландии, для него — идеальная «страна свободы»; ее «свободное государственное устройство» — основа процветания страны; свобода совести и свобода печати ничем не ограничены, все вопросы государственной и общественной жизни обсуждаются открыто и свободно и т. п. Однако то, что казалось Форстеру политическим идеалом с точки зрения феодальной Германии, становится предметом критики с началом революции во Франции, которая «внезапно превратила первую страну Европы из монархии в демократию». Путешествие в Англию в 1790 году укрепило Форстера в этих сомнениях, познакомив его со взглядами английских демократов, приверженцев «французских» идей. Свободная английская конституция, пишет Форстер, основана на устарелом избирательном законе, создающем «неравное представительство народа в парламенте»; в правительственном аппарате царят коррупция и взяточничество; свобода совести стеснена «иерархическим деспотизмом английской церкви», конституционными ограничениями гражданских прав католиков и протестантских сект.

Политические взгляды Форстера выступают особенно отчетливо в его полемике с только что опубликованным трактатом Эдмунда Бёрка «Размышления о французской революции» (1790), который станет в дальнейшем политическим евангелием всех врагов революционного движения во Франции и теоретиков реставрации. Реакционным рассуждениям Бёрка о незыблемости исторически сложившихся форм государственной жизни Форстер противопоставляет диалектическое понимание исторического процесса: всякое существующее в настоящее время государственное устройство возникло на развалинах других, столь же древних и освященных традиций. Если так всегда было в прошлом, то почему мы не вправе в настоящее время уничтожить государственный строй, который уже не соответствует своей цели, связывает наши силы и препятствует моральному совершенствованию и добродетели? Революция при таких обстоятельствах является «делом справедливости» и «необходимости».

Этот взгляд на государство как на средство морального воспитания и совершенствования человека, развития его нравственной свободы характерен для просветительской идеологии Форстера, как и для большинства его немецких современников. Борьба против феодального деспотизма и церковного гнета, за свободное государственное устройство

означает для него, как для Канта или для Шиллера, осуществление права человека на «моральную» (то есть духовную) свободу, возможность беспрепятственного развития и совершенствования человеческой личности. Обеспечить всем людям эту возможность, которой они лишены в условиях «деспотического», то есть феодального, строя — такова для Форстера важнейшая задача революции.

«Размышлениям» Бёрка Форстер противопоставляет «Права человека» Томаса Пейна (1792), английского демократа, крупнейшего политического деятеля американской революции. Эту книгу, представляющую одно из лучших произведений, вышедших из лагеря защитников французской революции, Форстер перевел в том же 1792 году на немецкий язык.

Поездка во Францию и в особенности впечатления кратковременного пребывания в Париже в июле 1790 года окончательно убедили Форстера в том, что французский народ с энтузиазмом принимает революцию и восстановление старого режима невозможно. С этого момента он становится пламенным сторонником революции, ее защитником против многочисленных идеологов феодальной реакции в Германии и за ее пределами. Однако развитие политических событий на Рейне в скором времени вынудило Форстера принять непосредственное активное участие в революции.

Революционные события во Франции в период 1789—1792 годов нашли особенно сочувственный отклик в городах и селах прирейнских земель. Гете, побывавший в Майнце в августе 1792 года и навестивший Форстера, отметил в своем дневнике царившее здесь «сильное республиканское возбуждение умов». В то же время Майнц, наводненный французскими эмигрантами, вследствие неосторожной политики честолюбивого курфюрста сделался главным центром подготовки вооруженной интервенции против революционной Франции. В августе 1792 года войска антифранцузской коалиции двинулись в поход на Париж, надеясь одним ударом покончить с революцией. Хвастливый манифест герцога Брауншвейгского, главнокомандующего коалиционной армией, грозивший уничтожением революционной столице, вызвал здесь 10 августа народное восстание и низложение короля. Созванный как высший орган революционной власти, Национальный конвент провозгласил республику и взял на себя организацию обороны страны. Наступление на Париж было отбито

французскими революционными войсками 21 сентября при Вальми — событие, которое Гете, находившийся при армии интервентов в свите веймарского герцога, назвал «поворотным моментом мировой истории». Вынужденный отход немецких войск открыл французской армии дорогу на Рейн. Эмигранты и немецкая знать во главе с курфюрстом, высшее чиновничество и зажиточные бюргеры поспешно бежали из Майнца. 21 октября войска генерала Кюстина вступили в Майнц.

Как и в других землях, завоеванных французами в период революционных войн, французская оккупация означала уничтожение старого, феодального режима и попытку организации новой, революционной власти на буржуазно-демократических началах с помощью местного населения. Уже 23 октября майнцские «якобинцы», то есть немецкие сторонники революции, организовали по образцу парижских политических клубов «Общество друзей свободы и революции», которое в дальнейшем стало главной опорой нового режима. Наиболее значительная часть клуба состояла из представителей передовой бюргерской интеллигенции, профессоров Майнцкого университета, студентов, учителей и других радикально настроенных бюргеров, а также из ремесленников и рабочих. Были среди них и женщины, жена Форстера Тереза и ее подруга Каролина Бёмер, дочь известного геттингенского профессора Михаэлиса, близкий друг Форстера, женщина выдающегося ума и личного обаяния, впоследствии жена романтика Августа Шлегеля, потом философа Шеллинга, которая принесла в кружок немецких романтиков, собиравшийся в ее салоне в Иене, революционные настроения и гуманистическое свободомыслие Форстера и его круга. Число членов клуба доходило одно время до пятисот человек. Сам Форстер вступил в клуб, после короткого раздумья, 5 ноября, но с этого времени он становится одним из его руководителей и самых деятельных членов, выступает как пламенный оратор, защитник революционных идей и мероприятий, избирается вице-президентом, потом президентом клуба, издает по его поручению «Новую майнцскую газету», носящую характерный подзаголовок «Друг народа» — название знаменитой политической газеты якобинца Марата. Из руководителей клуба французское военное командование назначило 19 ноября временную администрацию оккупированной области, в состав которой вошел и Форстер. Комиссар Национального конвента якобинец Симон в сво-

ем донесении в Париж рекомендует Форстера как человека, выдающегося «по своим гражданским чувствам, талантам и добродетелям; он всецело посвятил себя делу свободы и равенства, и его патриотические сочинения известны во всей Германии; он поддерживает нас своими советами и своим пером».

Но в экономически отсталой и политически раздробленной Германии XVIII века, несмотря на отдельные проявления народного недовольства, не было реальных предпосылок для буржуазной революции по примеру французской. Форстер считал, что немецкий народ не созрел для революции, и неоднократно возвращался к этой мысли в своих письмах: он хотел бы только, чтобы немецкие князья вынесли урок из событий во Франции и не подавали в своем ослеплении новых поводов для народного возмущения. В этом заключался трагизм положения Форстера и майнцских «якобинцев»: только французская армия могла защитить майнцскую революцию от подавления военной силой немецких князей. При таких обстоятельствах Форстер как революционер выбрал единственно возможный путь для обеспечения завоеваний революции — отторжение Майнца от средневековой Германской империи и присоединение освобожденных земель к Французской республике. Майнцскому архиепископу, главе курфюршества, покинувшему свой народ, он предпочел революционную Францию; точнее, он выбрал не Францию, а французскую революцию.

Политическая позиция Форстера вызвала возмущенные протесты и осуждение большинства его немецких друзей — буржуазных интеллигентов, отшатнувшихся от французской революции в период якобинского террора. «Меня считают главным зачинщиком всего зла в Майнце, — писал Форстер по этому поводу. — Я предложил и провел все самые решительные мероприятия. А ведь придется провести еще другие». И он добавляет: «Они не могут понять человека, который в состоянии действовать, когда наступило его время, и находят, что я отвратителен, когда действую по принципам, которые они удостаивали своим сочувствием, когда находили их на бумаге — в моих книгах». Он порвал со своим ближайшим другом Земмерингом, покинувшим Майнц, и мужественно писал в ответ на его упреки: «Я принял решение бороться за дело, ради которого должен пожертвовать своим личным спокойствием, научной работой, семейным счастьем, может быть — здоровьем,

всем своим состоянием, может быть — жизнью. Но я спокойно принимаю все, что меня ожидает, так как это неизбежный вывод из принятых мною и проверенных принципов. Одно остается, я знаю, неприкосновенным, так как только я один мог бы посягнуть на него: это мое самосознание».

Наиболее тяжелым личным испытанием было для Форстера в это время поведение его жены: будучи первоначально энтузиасткой революции, она в минуту надвинувшейся опасности покинула Майнц и мужа, последовав за своим возлюбленным, молодым журналистом Людвигом Губером. Форстер, ненавидящий всякое принуждение, в частности и в семейных отношениях, вынужден был дать согласие на отъезд Терезы. Несмотря на это, он сохранил сердечные отношения с обоими, вел с ними дружескую переписку из Майнца и Парижа, поддерживал их материально и, горячо привязанный к жене и детям, втайне не оставлял надежды на восстановление своей семейной жизни. После смерти Форстера Тереза и ее второй муж Губер явились первыми издателями рукописного наследия Форстера.

Согласно декрету Национального конвента, в начале 1793 года в оккупированной французскими войсками области были назначены выборы в первичные муниципальные организации и в Рейнско-немецкий Национальный конвент как высший орган революционной власти. Форстер, назначенный комиссаром муниципальной комиссии по выборам, развернул энергичную революционную пропаганду в Майнце и его окрестностях. Были приняты меры против контрреволюционной агитации местных дворян-помещиков и священников, которые выселялись за пределы Майнцской республики. Выборы состоялись в начале марта. Рейнско-немецкий конвент собрался в Майнце 17 марта 1793 года. Форстер, депутат от города Майнца, был избран вице-президентом и играл в дальнейших событиях решающую роль. Он был автором декрета, согласно которому зарейнские земли, «от Ландау до Бингена», провозглашались единым, независимым и свободным государством, где единственным законным сувереном является свободный народ, выражающий свою волю через своих представителей и подчиняющийся законам, основанным на принципах свободы и равенства. «Узурпированные права» всех феодальных князей, светских и духовных, привилегии светских и духовных корпораций, несовместимые с народным сувере-

нитетом, объявлялись уничтоженными, как и власть императора и всякая связь с Германской империей. Затем, также по предложению Форстера, Рейнско-немецкая республика приняла решение присоединиться к Французской республике. Форстер вместе с двумя другими депутатами был послан в Париж — просить Национальный конвент одобрить это решение. 30 марта он выступил в Национальном конвенте и добился единодушного принятия декрета о присоединении к Французской республике рейнских областей; на следующий день он произнес речь в клубе якобинцев. В июне он еще раз выступал в Конвенте как депутат Майнца при принятии якобинской конституции 1793 года.

Между тем непосредственно вслед за отъездом Форстера в Париж войска немецких князей, уже ранее потеснившие французов, подошли вплотную к Майнцу и начали осаду города. Возвращение оказалось для Форстера невозможным. Осада Майнца продолжалась три месяца, город был подвергнут жестокой бомбардировке. Несмотря на героическое сопротивление, французскому гарнизону в конце концов пришлось капитулировать. Судьба майнцских «якобинцев» не была оговорена в условиях капитуляции. Наиболее видные из них были арестованы и посажены в крепость, где оставались до 1795 года, когда Пруссия, заключив в Базеле сепаратный мир с Францией, уступила ей завоеванные немцами территории на левом берегу Рейна. Избежали преследований лишь те немногие из майнцских «клубистов», кто, подобно Форстеру, успел покинуть город до капитуляции. Имперское правительство, считавшее Форстера государственным изменником, объявило его вне закона.

Форстер жил в Париже в течение 1793 года, когда революция во Франции достигла своего апогея. Борьба с контрреволюцией внутри страны, с восстаниями в Вандее, Бретани, южных департаментах, с возобновившимся наступлением интервентов требовала установления революционной диктатуры: якобинское правительство, ставшее во главе Конвента, сумело мобилизовать народные массы на защиту революции и проводило беспощадный террор по отношению к ее врагам. Форстер еще в Майнце видел в якобинцах единственных последовательных сторонников революции. «Легко сказать, — писал он Гейне, — что якобинцы заходят слишком далеко; однако никто не станет отрицать, что выпустить они власть из своих рук, тотчас же

произойдет контрреволюция». Он оправдывал низложение и казнь короля и продиктованную необходимостью защиты родины сентябрьскую расправу в парижских тюрьмах с «подозрительными (а в большинстве своем и виновными) узниками». Живя в Париже, он выполнял время от времени политические поручения Национального конвента: перевел на немецкий и английский языки конституцию 1793 года, ездил в Аррас, чтобы участвовать в переговорах (так и не состоявшихся) с английским командованием об обмене пленными.

Находясь в начале своего пребывания в Париже в окружении французских и немецких жирондистов, Форстер был потрясен арестом и казнью вождей этой партии; присутствуя при казни Шарлотты Корде, убийцы Марата, он восхищается ее личным героизмом, хотя и не разделяет ее политических убеждений. Однако сомнения и колебания, вызванные этими событиями, вскоре сменяются уверенностью, что республика будет существовать и без Бриссо и Верньо, что победа жирондистов означала бы конец революции. С этого времени Форстер уже не сомневается в целесообразности чрезвычайных мероприятий политического, военного, экономического характера, проводимых якобинским правительством для спасения и укрепления революции, в конечной победе революции над ее внешними и внутренними врагами, в прогрессивном значении всего совершающегося во Франции в широкой исторической перспективе развития человечества. «Величие нашего времени — величие необычайное, — пишет он незадолго до смерти, — но именно поэтому оно требует самых необычных жертв». «Тысячи и тысячи могут погибнуть, но великое дело нельзя уже повернуть назад».

В произведениях, написанных в Париже, полностью развернулось писательское дарование Форстера как публициста-революционера. Трагическая развязка майнцской революции и осуждение реакционным общественным мнением Германии его собственного поведения как «измены родине» заставили Форстера тотчас же после падения Майнца взяться за перо, чтобы выступить перед судом современников и потомства со своим собственным изложением «Революционных событий в Майнце». Написанное в излюбленной Форстером эпистолярной форме, как ряд писем непосредственного очевидца и участника этих событий, повествование открывается эффектной драматической завязкой: пышные празднества в Майнце по поводу корono-

вания императора Франца II, съезд немецких князей, втайне готовящий «карательную экспедицию» против революционной Франции, легкомыслие честолюбивого майнцского курфюрста, играющего в «большую политику», хвастливая шумиха французских эмигрантов, вдохновителей похода на Париж, а затем, после неудачного окончания этого похода, трусливое бегство курфюрста и знати и позорная сдача имперской крепости и ее многочисленного населения войскам генерала Кюстина. Изображая первые дни свободы в революционном Майнце, Форстер не пытается скрыть опрометчивые действия «реформаторов» и военные и политические ошибки генерала Кюстина, за которые последнему пришлось в период якобинской диктатуры отвечать перед революционным трибуналом в Париже. Но, как всегда, эти ошибки и заблуждения представляются ему исторически оправданными великим прогрессивным значением революции в целом. «Свободу, эту самую высокую цель, к которой только может стремиться человек в процессе своего нравственного и гражданского созревания, нельзя завоевать, не совершая ошибок и не заблуждаясь, но разве не стоит она того, чтобы быть купленной такой и даже еще более дорогой ценой?»

Эта мысль выступает еще ярче в «Парижских очерках», написанных Форстером незадолго до смерти, в октябре — декабре 1793 года. В форме писем из революционного Парижа к друзьям в Германии (адресатами были Губер и Тереза) Форстер дает апологию французской революции, разъясняя ее историческое значение и внутренние особенности ее развития. Сознвая неизбежность революционной народной диктатуры в период острой борьбы с внутренними и внешними врагами революции, Форстер становится горячим защитником политики якобинцев во имя высших исторических задач, осуществляемых революцией. Он верит в «природную» закономерность развития революции, видит залог ее устойчивости, ее огромной неудержимой движущей силы в ее массовом характере, в «единстве народной воли, сочетающейся с разумом народных избранников». Он считает, что французская революция — «самый значительный, самый изумительный из всех переворотов, когда-либо совершавшихся в нравственном развитии человечества». Он не берется оправдывать каждое отдельное событие ее истории как «высоконравственное и соответствующее разуму», но он уверен, что ее результатом будет «более справедливый, разумный, благодетельный строй». «Если

целью стремлений народов является гражданская и моральная свобода, развитие духовных сил, очищение и облагораживание чувств, словом — совершенствование, то какими бы окольными путями народы ни шли к этой цели, зачастую падая и снова поднимаясь, а временами даже, по видимости, скользя назад по крутому склону, все же самое это стремление — залог того, что они если не полностью, то в какой-то мере достигнут своей цели: каждый шаг вперед — победа, одержанная над препятствием и приближающая к желанному пределу».

Новыми для политического мировоззрения Форстера являются симпатии, которые он проявил в эти последние месяцы своей жизни к социально-экономическим мероприятиям якобинского правительства. В 1793 году Национальный конвент, в соответствии с требованиями широких народных масс, одновременно с мобилизацией всего населения на борьбу с иностранными захватчиками и внутренней контрреволюцией принял ряд чрезвычайных мероприятий, направленных против неограниченного права частной собственности, защитником которого выступали жирондисты как политическая партия буржуазии. Это было время, когда Робеспьер, под давлением городской коммуны Парижа, через которую беднейшие городские массы (так называемые санкюлоты) диктовали Конвенту свою волю, выступил с лозунгом, что государство должно обеспечить гражданам работу и средства для существования, что все необходимое для поддержания жизни граждан должно рассматриваться как общественная собственность и лишь излишки могут быть предметом свободной торговли. Форстер приветствует в своих «Очерках» всеобщую мобилизацию «ремесленников» для работы на пользу государства и всей молодежи — для охраны границ страны; одновременно он одобряет установление твердых цен на хлеб (так называемый максимум), изъятие зерна у своекорыстных помещиков и у богатых арендаторов и крестьян в государственные зернохранилища, принудительный заем у богатых, борьбу со спекуляцией товарами и ассигнациями. В этих финансовых мероприятиях Конвента Форстер усматривает глубокий нравственный смысл: «смертельный удар по алчности, корыстолюбию, скупости». «Эти мероприятия научили всю нацию приносить жертвы, благодаря которым собственность утратила часть своей воображаемой, раздутой ценности». «Сделать богатство бесполезным было наилучшим способом научить презирать богатство».

Сходные мысли повторяются в это время неоднократно и в дружеской переписке Форстера. Он проповедует «презрение к деньгам, богатству и собственности» и утверждает, что «санкюлотство должно и впрямь стать господствующим в умах людей». «Мы вскоре доживем до того, — пишет он Губеру, — что нация станет распорядителем всего богатства Франции», и тогда возродится в новой форме «лакедемонская республика и семейная организация сорокамиллионной массы».

Не случайно Форстер в это время читает книгу Уильяма Годвина «Исследование о политической справедливости» (1793) — «чрезвычайно глубокий философский труд о том, как наконец строить всю теорию человеческого общества и конституций на разуме и морали и их нерушимых принципах, труд, полный смелых и священных признаний истины, который, если бы даже сейчас ему не пришлось оказать влияние, в будущем по крайней мере произведет свое действие». Утопический коммунизм Годвина, которого Форстер два раза цитирует в своем последнем сочинении, вместе с практическим опытом периода якобинской диктатуры, несомненно оставил след в общественном мировоззрении Форстера. Последовательный демократ-гуманист, он приходит от апологетики буржуазного прогресса к признанию необходимости регулирующей роли демократического общества в организации экономической и общественной жизни.

В ноябре 1793 года Форстер, имея поручение от французского министерства иностранных дел, ездил на границу Швейцарии, в Понтарлье, и там виделся с Терезой и Губером, которых он тщетно пытался уговорить последовать за ним в Париж. Вскоре после этой поездки он заболел. Тяжелые материальные условия и недостаток ухода вызвали обострение хронической болезни, приобретенной еще во время кругосветного плавания. Он скончался 12 января 1794 года. В последнем письме, которое было отослано Губерам уже после его смерти, он радуется новым победам французской революционной армии. «На всех фронтах мы сражались как львы и одержали победу. Я хотел бы знать, как отнесется к этому общественное мнение по ту сторону Рейна, когда правда станет известна».

Официальный печатный орган французского революционного правительства «Монитор» откликнулся на смерть Форстера большим некрологом, написанным его редактором Шарлем Панкуком, в котором сообщалась биография

Форстера и отмечались его выдающиеся заслуги перед наукой и революцией.

Общественное мнение буржуазной Германии на протяжении полутора столетий, истекших со времени смерти Форстера, не было благоприятно для исторически объективной оценки его литературной и политической деятельности. Его признавали хорошим, хотя и второстепенным писателем, решительно осуждая его революционные «увлечения», в особенности — его «антинациональную» ориентацию на революционную Францию. Принято было утверждать, что причиной этих заблуждений был «политический идеализм» Форстера, его наивность и неопытность в вопросах практической политики и что пребывание в Париже в период якобинской диктатуры будто бы «отрезвило» его и привело немецкого гуманиста и просветителя к трагическому разочарованию в политическом идеале, которому он пожертвовал жизнью.

О «разочаровании» Форстера и о его «трагедии» говорят в этом смысле и те немногочисленные немецкие критики и историки литературы буржуазно-либерального лагеря (Гервинус, Геттнер, Лейтцман), которые в свое время много сделали для собирания и комментирования литературного наследия Форстера.

Иначе судил о Форстере Энгельс, называвший его, рядом с вождем крестьянского восстания Томасом Мюнцером, в числе представителей истинного, революционного патриотизма, которыми должна гордиться Германия. «Почему не прославить Георга Форстера, — немецкого Томаса Пэйна, — который, в отличие от всех своих соотечественников, до самого конца поддерживал французскую революцию в Париже и погиб на эшафоте?»⁴ Известие о гибели Форстера на «эшафоте» было основано на слухе, имевшем широкое распространение до опубликования более точных документальных данных о его судьбе.

Высокую оценку личности и политической деятельности Форстера дал вождь французских социалистов Жорес в своей «Истории французской революции». Жорес называет Форстера «самым смелым борцом Германии, единственным человеком действия, поднявшимся из рядов немецкой демократии».

С увлечением читает Форстера русский революционный демократ Герцен, сочувственно отмечая в своем дневнике 1844 года большую близость его взглядов и душевных переживаний со своими. «Читаю письма Форстера, знамени-

того майнцского депутата при Конвенте 93 года. Удивительная натура: всесторонняя гуманность, пламенное желание практической деятельности, энергия его резко отличаются от германцев того времени. Как в его юношеских письмах все понятно и близко душе!» Герцен отмечает «поглощающий интерес» этих писем по сравнению с перепиской Гете и Шиллера, «где иногда проблескивают мысли гениальные, затерянные в филистерские и гелертерские подробности». «Жизнь полная выше гениальной односторонности». Герцен справедливо усматривает в Форстере-писателе «прямого продолжателя Лессинга». «Поразительнее всего у Форстера необыкновенный талант понимания жизни и действительности, — добавляет Герцен в следующей записи. — Он принадлежит к тем редким практическим натурам, которые равно далеки от идеализма, как от животности. Нежнейшие движения души понятны ему, но все они отражаются в ясном светлом взгляде. Этот ясный взгляд и симпатия ко всему человеческому, энергическому раскрыл ему тайну французской революции среди ужасов 93 года, которых он был очевидцем». И Герцен снова повторяет: «Удивительно полная, реальная, ясно и глубоко видящая натура»⁵.

С большим уважением отзывается о Форстере Н. Г. Чернышевский, который знал его не только как «исторического деятеля», но также как ученого, сопровождавшего капитана Кука в его кругосветном плавании. «Георг Форстер знаменит как ученый. Его слава — редкая, она растет с годами. С каждым новым десятилетием поднимается цена его идей о ботанике, лучше понимается, какой гениальный человек он был»⁶. Роман Чернышевского «Повесть в повести», написанный в крепости в 1863 году, содержит биографическую повесть, героем которой является Форстер. Темой повести Чернышевский избрал семейную трагедию Форстера, изобразив своего героя как пример свободного и гуманного отношения к сложному семейному конфликту, в соответствии со своими собственными взглядами. Очевидно, условия, в которых писалась повесть, не позволили Чернышевскому рассказать известное ему о Форстере как об «историческом деятеле» эпохи французской революции. Намеренные исторические анахронизмы, содержащиеся в этой повести, также, по-видимому, должны были ввести в заблуждение цензуру⁷.

Об интересе к жизни и деятельности Форстера в передовой русской литературе 70-х годов свидетельствует

перевод популярной немецкой книги Я. Молешотта «Георг Форстер, народный естествоиспытатель. Его жизнь и краткие извлечения из некоторых его сочинений», СПб., 1874. Книга эта вызвала отклики в периодической печати⁸.

За последние годы большой интерес к Форстеру отмечается как в советском литературоведении, так в особенности в Германской Демократической Республике, где он справедливо признается одним из идейных и политических предшественников современной немецкой демократической мысли, а Майнцская республика — первой демократической республикой, существовавшей в Германии после Великой крестьянской войны 1525 года.

Всестороннее исторически объективное изучение жизни и деятельности Форстера покажет истинный его облик как одного из наиболее значительных, разносторонних и ярких представителей классического немецкого гуманизма XVIII века, как блестящего писателя и выдающегося революционного деятеля, первого активного борца за новую, свободную и демократическую Германию.

ЗЕЙМЕ

Иоганн-Готфрид Зейме (1763—1810) родился в деревне Позерна в Саксонии в крестьянской семье и на себе самом рано испытал тяжелую долю бесправных подданных немецких государей. Он пишет в своей автобиографии: «Отец мой, Андреас Зейме, был честный, довольно состоятельный крестьянин, который, как и я, страдал одной болезнью: он не мог видеть, как совершают несправедливость, без того, чтобы не высказать свое недовольство по этому поводу, нередко резкими словами. Поэтому знакомые называли его горячей головой, а некоторые помещики — беспокойным человеком, которого следует прижать; это было вполне естественно и должно было легко удаваться». Столкновения такого рода заставили отца Зейме в конце концов продать свой земельный участок и переселиться в село Кнаутклеберг близ Лейпцига. К несчастью для него, это случилось в голодный 1770—1771 год, — обстоятельство, которое помешало ему наладить новое хозяйство. Хотя он был лично свободным, но купленный им участок земли был отягощен феодальными повинностями в пользу помещика. Он должен был отбывать тяжелую барщину, непосильную для его возраста и расстроенного здоровья.

В примечании к стихотворению, посвященному памяти отца, Зейме рассказывает эпизод, на всю жизнь запечатлевшийся в его памяти: «Коса становилась теперь все более тяжелой для его слабеющей руки; хотя он и напрягался до потери сил, ему приходилось не раз покидать ряды косарей и уходить домой. Отдыхом для него в таких случаях было — сидя на крыльце, держать на коленях ребенка, моего младшего брата, но даже и на это у него не всегда хватало сил. «Если ты можешь сидеть здесь и играть с мальчиком, значит, ты здоров, — бросил ему проходивший мимо управляющий, человек бессердечный, как того требовала его должность. — Только работать ты не можешь». Сопровождавшие его люди поддерживали его, другие шепотом выражали свое недовольство. Отец мой, знавший лучшие времена, молча отер слезу, посадил ребенка на скамейку и забился в свой угол. Через три дня он скончался. Пусть гуманный читатель поразмыслит, какое впечатление сохранилось в душе моей от этого происшествия, в особенности позже, когда я многому научился».

После смерти отца в 1776 году, когда Зейме было двенадцать лет, семья осталась почти без средств. Однако о мальчике, обращавшем на себя внимание своими способностями, позаботился другой помещик, решивший дать ему образование и сделать из него пастора для своего имения. Зейме отправили учиться, он успешно кончил гимназию в Лейпциге, где получил солидное классическое образование, потом в 1780 году поступил на богословский факультет Лейпцигского университета. Однако знакомство с современной просветительской литературой, в особенности чтение сочинений английских деистов, заронило в душу будущего пастора сомнения в истине церковного вероучения, а честное отношение к своему жизненному призванию и нежелание обманывать своего покровителя вызвали тяжелый душевный кризис. В конце концов Зейме решил покинуть Лейпциг и переменить профессию. Он ушел тайно, пешком, захватив с собой лишь несколько томиков любимых латинских поэтов, с намерением бежать во Францию и поступить в артиллерийское училище в Меце.

По дороге, пересекая владения ландграфа Гессен-Кассельского, Зейме попал в руки вербовщиков, которые обманом и насилием завербовали его в рекруты. Этот эпизод подробно рассказан им в автобиографии «Моя жизнь». Вместе с другими такими же случайными жертвами насилия Зейме оказался проданным в английские колониальные

войска, отправлявшиеся в Америку для борьбы с восставшими колонистами. Зейме в душе сочувствовал американцам, а не англичанам-колонизаторам, и даже собирался, вместе со своим другом офицером Мюнхгаузеном, перейти на сторону противника и бежать из Галифакса в Бостон через девственные леса, отделявшие их от лагеря защитников свободы. Однако в войне ему не пришлось участвовать, поскольку она закончилась уже в 1783 году победой американцев.

Вернувшись вместе с экспедиционным корпусом в Германию, Зейме дезертировал, но снова попал в руки вербовщиков, на этот раз прусских, и вынужден был еще четыре года прослужить в прусском гарнизоне в маленьком городке Эмдене. Зейме и здесь два раза пытался дезертировать и два раза был пойман и предан военному суду, который за вторичную попытку бегства приговорил его к тяжчайшему наказанию шпицрутенами. Казнь была приостановлена в самый момент исполнения лишь благодаря вмешательству его многочисленных учеников и друзей среди офицеров. Четыре года пробыл Зейме в прусской неволе. Только в 1787 году ему удалось освободиться от навязанной ему военной службы, воспользовавшись предложением отпуска на родину, в Саксонию, под залог крупной суммы денег, предоставленной ему для этой цели одним из его эмденских друзей.

Оказавшись на свободе, в Лейпциге, Зейме поспешил закончить свое университетское образование, однако на этот раз не по богословию, а по юриспруденции, философии и классической филологии. Вместе с ученой степенью магистра он получил в 1791 году право читать лекции в университете, чем, однако, не воспользовался, как и представлявшимися ему позднее возможностями академической карьеры. «Академическая жизнь мне не по душе, — писал он. — В ней слишком мало практического смысла». Зейме более всего ценил независимость своих мнений, которые к этому времени уже сложились не в пользу господствовавшего на его родине политического режима. Как многие безработные интеллигенты в Германии XVIII века, он жил частными уроками, поскольку литературный труд, в условиях отсталости немецкого общественного развития, не мог в это время быть сколько-нибудь постоянным источником существования.

В числе учеников Зейме был молодой остзейский дворянин, позднее — русский офицер, граф фон Игельстром.

Через него Зейме принял приглашение его семьи посетить их на родине, в России, сперва в их лифляндском поместье около Двинска, потом в Пскове, где дядя его ученика, генерал Отто-Генрих фон Игельстром, занимал высокий пост. Переехав в Варшаву как командующий русской оккупационной армией в Польше, генерал Игельстром взял с собой и Зейме в качестве секретаря для ведения секретной дипломатической переписки на французском и немецком языках, выхлопотав ему при этом чин поручика. Зейме по своему служебному положению находился в постоянном личном общении с представителями высшего русского военного командования, был в курсе секретных военных и дипломатических переговоров и пользовался большим доверием и симпатией генерала Игельстрема, несмотря на прямоту и независимость своих суждений, ярким выражением которых является написанная им в это время «Элегия на празднестве в Варшаве». Позднее Зейме говорил, что судьба против воли два раза поставила его в ряды противников свободы — в Галифаксе и в Варшаве.

Это было время второго раздела Польши (1793), вызвавшего в 1794 году национально-освободительное восстание, во главе которого стал прославленный польский патриот-революционер Костюшко. Восстание началось в Варшаве (17—18 апреля 1794 года) и произошло внезапно. Игельстром с немногочисленными русскими войсками вынужден был покинуть город. Многие офицеры и солдаты оккупационной армии были убиты восставшими. Зейме попал в плен и был очевидцем всех последующих бурных событий народного восстания. Он был освобожден только 7 ноября, после взятия Варшавы русскими войсками под начальством Суворова.

После подавления восстания Зейме получил отпуск и возвратился в Лейпциг, а в 1797 году, после вступления на престол Павла I, он был исключен со службы как не вернувшийся из отпуска.

Служба в России не изменила общественного положения Зейме. Он по-прежнему вынужден был давать частные уроки, стал работать корректором в издательстве Гёшена, стараясь сохранять независимость и посвящая свои досуги литературе. В первый раз он выступил в печати, находясь еще в Америке, с письмом к другу, в котором рассказываются злоключения, сделавшие лейпцигского студента недобровольным участником американской войны. С начала 1790 года отдельные его стихотворения время от времени

появлялись в различных журналах и альманахах, однако не обратили на себя особого внимания, как и сборник «Стихотворения», напечатанный в 1801 году.

Впервые Зейме получил более широкую известность своими историко-политическими обозрениями как специалист по русским делам. В Пскове и в Варшаве он выучился русскому языку, на котором мог объясняться, хотя, по собственному признанию, говорил плохо. Как очевидец он описал польское восстание («Некоторые известия о событиях в Польше в 1794 году», 1796); как политический писатель он дал изображение «Жизни и характера императрицы Екатерины II» и оценку «Новейших перемен в России после вступления на престол императора Павла I» (1797). Его изложение политических событий в России и Польше носит прагматический характер и не отличается особой глубиной. Однако характерны теплота и симпатия, с которыми он говорит о русском народе и о России как о «стране неограниченных возможностей», с сочувствием отмечая ее культурные достижения и перспективы ее дальнейшего развития. «Русский все может,—говорит Зейме,—у него есть способности ко всему». Он объясняет и оправдывает международную и военную политику Екатерины II, дает яркий и сочувственный портрет Суворова (как и его противника Костюшко); вместе с тем, подобно многим передовым людям на Западе, он наивно обольщается государственными реформами «просвещенной» монархии, ее «либерализмом» и «гуманностью».

Значительно интереснее по остроте общественной критики брошюра, посвященная Павлу I. Новый император осуждается за реакционное направление его внутренней политики, ликвидировавшей «либеральные» мероприятия предшествующего царствования, за цензурные ограничения, направленные против свободы мысли, но в особенности за восстановление «привилегий и преимуществ дворянства». Зейме здесь впервые выступает против строя, при котором «на одной стороне—только права и никаких обязанностей, на другой—только обязанности и никаких прав». Крепостное право — источник неисчислимых общественных бедствий для России; она была бы вчетверо сильнее, если бы ее жители были свободны. «Кто будет с охотой сажать для других, работать для других, пахать землю для других? Ни один раб не станет делать больше того, что он делает по необходимости; и он был бы глупцом,

если бы поступал иначе». В стране, где есть рабы, утверждает Зейме, не может быть свободных людей.

В особенности резко осуждает немецкий писатель жестокие формы крепостного права в остзейских провинциях, в Лифляндии и Эстляндии, где народ, «если могут называться народом существа, столь безгранично несчастные и жалкие», лишен всех человеческих прав и подвергается самой неограниченной эксплуатации, тогда как дворянство «является в своем собственном деле единственным носителем власти, судьей и исполнителем приговора». Положению латышей под властью немецких помещиков в Лифляндии Зейме посвятил резко разоблачительную статью, которая, однако, в печати не появилась, по-видимому, по цензурным условиям.

Общее мировоззрение Зейме, сложившееся в эти годы, нашло наиболее яркое выражение в небольшой философской статье «Об атеизме и его отношении к религии, добродетели и государству. Филантропическая рапсодия» (в сборнике статей «Оболы», вып. I—II, 1796—1797). Для того чтобы быть добродетельным, утверждает Зейме в этой статье, нет необходимости верить в бога. Добродетель человека основана на свойственном его природе «разумном эгоизме», который побуждает нас не делать другим того, чего не хотел бы испытывать от других. Это моральное правило, приближающееся к известной формуле категорического императива Канта, имеет, однако, в понимании Зейме и общественную сторону: требование «всеобщей справедливости», являющейся «основой всякого разумного государственного устройства», «изономии», то есть равенства всех перед законом. Так гуманистическая мораль просветителя как основа личного поведения перерастает в буржуазно-демократическую политическую идеологию.

Этим определяются и суждения Зейме о французской революции, рассеянные в его сочинениях и письмах 1790-х годов. Героическое время революционного подъема 1789—1793 годов для него уже прошлое, о результатах которого можно судить с исторической точки зрения. Зейме не считает себя революционером, но он признает историческую необходимость революции, считая, что виноват не народ, а его угнетатели — дворянство и духовенство, виновато французское правительство, которое, «высосав мозг народа, принялось глотать его кости». С точки зрения просветителя-демократа принципы французской революции основаны на «разуме» и «истине». «У них хорошие принципы,—

пишет он поэту Глейму в 1798 году, — хотя выполнение часто плохое и применение не соответствует замыслу. Однако их правда уже пустила глубокие корни, и искоренить ее невозможно». Французские войска повсюду одерживают победу, потому что войну ведет нация, а не короли. «Не оружие, а дух их нас победил; если они станут разумными до конца, они вскоре будут диктаторами над остальными».

Круг наблюдений Зейме над современной европейской жизнью еще больше расширился, когда в 1801—1802 годах он предпринял путешествие по Италии и Сицилии. Это была пешеходная «прогулка», как называет ее сам писатель. Зейме много путешествовал пешком, не только потому, что был беден, но и потому, что он считал такую пешеходную экскурсию лучшим способом по-настоящему узнать страну и людей. «Кто ходит пешком, тот обычно видит больше, чем тот, кто едет, — как в мире, так и в человеке». «Когда садишься в карету, то сразу же возносишься на несколько ступеней над исконной человечностью». Путь Зейме лежал из Дрездена через Прагу и Вену, тирольские Альпы и Венецию, северную и среднюю Италию в Рим и Неаполь, а оттуда в Сицилию, которая была конечной целью его путешествия; на обратном пути из Италии он побывал в Швейцарии и в Париже, откуда через Франкфурт вернулся в свой родной Лейпциг. Это путешествие Зейме вскоре описал в книге путевых очерков «Прогулка в Сиракузы» (1803), которая имела большой успех и положила основу его широкой известности как писателя.

Путевые очерки Зейме, написанные в форме дорожного дневника, весьма мало похожи по своему содержанию на обычные книги об Италии, в которых главное место занимают описания красот природы и памятников искусства; в этом отношении они совершенно не похожи и на дневник итальянского путешественника Гете, увидевший свет значительно позже (1827). «Прогулка в Сиракузы» примыкает к традиции публицистических очерков, начало которой положил Форстер, хотя Зейме не обладает блеском его стиля и свойственной Форстеру глубиной исторического и политического анализа; очерки Зейме прямее, короче, лаконичнее и в то же время обнаженнее по своей политической тенденции. Природа и искусство Италии интересуют Зейме лишь попутно, как фон событий человеческой жизни; античность присутствует в его очерках лишь как воспоми-

вание о древней гражданственности. Его основная тема — современная Италия, жизнь народа и его судьба, общественно-политические отношения современности.

Зейме изображает мрачную картину общего застоя хозяйственной и общественной жизни страны, упадка земледелия, торговли, промышленности, разорения и обнищания народа. Причина этого всеобщего упадка — в гнете феодальных учреждений, в привилегиях господствующего класса, но прежде всего — в деспотизме и своекорыстии католической церкви, эксплуатирующей народное невежество, освящающей рабство своей проповедью смирения и терпения, поддерживающей в народе фанатизм, предрассудки, суеверие. Церковному католицизму Зейме противопоставляет свою просветительскую идеологию — «католицизм разума, всеобщей законности, свободы и гуманности». Французская революция принесла надежду на политическое освобождение Италии, но после ухода французских войск произошло повсеместное восстановление старого режима, поддержанное церковью и сопровождавшееся жестокими преследованиями свободомыслящих патриотов и революционеров. Военная диктатура Наполеона завершила эту политическую реакцию. В Париже Зейме наблюдает начало превращения захватившего власть революционного генерала в неограниченного диктатора Франции: подавление революции, фактическую реставрацию монархии, полицейский деспотизм и произвол, соглашение («конкордат») с католической церковью, зарождение нового привилегированного сословия. Эти впечатления определили его последующую оценку личности и деятельности Наполеона как наследника и палача французской революции. «Я так мечтал, — пишет он, — когда-нибудь преклониться с чистой душой перед великим человеком, и вот опять это оказалось невозможным».

Летом 1805 года Зейме совершил второе большое путешествие — на этот раз по северной Европе. Через Прибалтику — Ригу, Дерпт, Ревель — он отправился в Россию, был в Петербурге и в Москве, потом в Финляндии, в Або, оттуда проехал в Стокгольм и в Копенгаген и через Любек вернулся в Германию.

Очерки этого путешествия, также в форме путевого дневника, вышли в свет в 1806 году под заглавием «Мое лето 1805 года». Эта книга менее значительна, чем предыдущая, и лишена ее политической остроты. Картины России (Петербурга и Москвы и поездки в почтовой карете

из одной столицы в другую) отражают неизменный интерес и симпатии Зейме к стране, где он жил в молодые годы. Однако его политические суждения о русских делах мало самостоятельны и, вероятно, были подсказаны кругом его многочисленных немецких знакомств. Среди них почетное место занимает писатель Ф.-М. Клингер, в прошлом «бурный гений» и друг молодого Гете, в дни встречи с Зейме в Петербурге — генерал русской службы и попечитель Дерптского учебного округа, где он призван был насаждать «просветительные» идеи начала царствования Александра I, на которого Зейме и возлагает теперь, как в свое время на Екатерину II, наивные надежды дальнейших успехов прогресса и просвещения, осуществляемых сверху.

Совершенно иной характер имеет обширное предисловие к «Моему лету», оформленное как письмо к читателю. Автор выступает с оправданием публицистического характера своих путевых очерков, в защиту так называемой политической литературы. Всякая хорошая книга, заявляет Зейме, должна быть политической, то есть должна служить общественному благу. «Время поэзии прошло, — пишет Зейме в другом месте, — наступило время действительности». В сущности, форма предисловия является лишь своеобразной мотивировкой включения в книгу вполне самостоятельной по теме публицистической статьи, посвященной политическому положению Германии. Возможно, что эта мотивировка была подсказана цензурными условиями наполеоновского времени.

Предисловием к «Моему лету» открывается ряд дальнейших публицистических выступлений Зейме, относящихся к последним годам его жизни: за ним следует сборник политических заметок и афоризмов под заглавием «Апокрифы» (1806) и написанное по-латыни, тоже в целях цензурной маскировки, предисловие к составленному автором филологическому комментарию к трудным местам «Биографий героев» Плутарха (1807). Эти последние произведения Зейме, представляющие наиболее яркое и последовательное выражение его политической мысли, также целиком посвящены немецким делам, и именно исключительная актуальность их содержания послужила препятствием к их опубликованию при жизни писателя, несмотря на неоднократно выраженную им готовность нести все политические последствия своей откровенной критики современного режима.

Статьи Зейме написаны в период владычества Наполеона в Германии, ее тягчайших военных поражений и полного политического расчленения. Подчинение западной Германии, объединенной в так называемый Рейнский союз, Наполеону как своему «протектору» и вынужденный отказ австрийского императора, в результате поражения при Аустерлице, от ставшего призрачным титула главы Германской империи (1806) явились окончательным закреплением фактически совершившегося распада немецкого государства. Зейме выступает против военной диктатуры Наполеона как немецкий патриот-демократ, для которого национальное унижение его родины является прежде всего результатом многовекового социального порабощения, а надежды на будущее национальное возрождение связаны с преодолением феодальной раздробленности и одновременным освобождением народных масс от феодального рабства.

Зейме по-прежнему убежден, что вся сила Франции — в равенстве граждан перед законом: только революция сделала французов великой нацией. Германия будет бессильной, пока феодальный «иммунитет» освобождает господствующий класс, дворянство, от всяких податей и обязанностей по отношению к государству, пока дворянство пользуется многочисленными сословными правами и привилегиями, позволяющими ему порабощать и эксплуатировать народные массы, пока существуют феодальные повинности и в особенности крепостное право, освященное законом беззаконие: порабощение человека человеком, лишение его личной свободы. Нельзя ждать от рабов, чтобы они героически сражались за свое отечество.

Высокомерие немецкого привилегированного класса по отношению к «простому народу» сочетается с низкопоклонством перед иноземцами. Немецкие князья первые заискивают перед Наполеоном, спешат стать его вассалами, надеясь с его помощью сохранить свои привилегии и власть над народом. В угоду своим корыстным интересам они поддерживают раздробленность Германии, заставляют немцев воевать против немцев. «Не враги погубили нас, — заявляет Зейме, — а те соотечественники, в руках которых находилась власть».

Спасти Германию может только разумное государственное и общественное устройство — уничтожение феодальных прав и привилегий, освобождение земли и людей от

феодалных повинностей, равенство граждан перед законом, «свобода и справедливость, одинаковые для всех». На этих демократических основаниях возможно, по мнению Зейме, объединение Германии как нации и борьба с иноземным порабощением. «Да будет единым народ, единой верховная власть, единой мощь государства, авторитет и величие отчизны».

Политические идеи Зейме, непримиримые по отношению к феодальному прошлому и настоящему его родины, не выходят, однако, из круга передовой буржуазно-демократической идеологии его времени. Будучи последовательным революционным демократом, Зейме в то же время еще не видит тех общественных противоречий, которые таят в себе в условиях буржуазного развития право частной собственности, освобожденное от феодальных ограничений, уничтожение феодальной эксплуатации народных масс при сохранении эксплуатации буржуазной, формальное равенство граждан перед законом («изономия») при наличии имущественного неравенства. Лозунги, выдвигаемые Зейме, по существу представляют программу буржуазно-демократической революции. Однако Зейме не выступает с призывом к революции, для которой в Германии начала XIX века и не было предпосылок. Его статьи обращены не к широким народным массам, а к передовым интеллигентным читателям, патриотам и демократам; недаром свое политическое завещание — предисловие к Плутарху — он вынужден был написать на латинском языке. Однако он непримирим и беспощаден в критике, подсказанной горячей любовью к своему народу и оскорбленным чувством национального достоинства, последователен и решителен в тех мерах, которые он предлагает для исцеления социальных язв своей родины.

Соответственно этому стиль его публицистических статей отличается прямоотой и целеустремленностью, отсутствием амплификаций и поэтических украшений, сжатостью и лаконизмом, воспитанными латинской прозой, которые достигают наибольшего художественного совершенства в его политических афоризмах.

Как поэт Зейме остался в стороне от основной линии развития классической и романтической немецкой поэзии с характерным для нее преобладанием интимной лирики личного переживания. Он продолжает традицию политической поэзии Шубарта и философско-гуманистической — молодого Шиллера. Его стихи, как и его проза, лишены

эмоциональной красоты. Это поэзия гуманной мысли и общественной тенденции, соединяющая дидактическую поучительность с высоким риторическим пафосом гражданских чувств. Зейме пробовал свои силы и в области стихотворной трагедии классического стиля, избрав героем Мильтиада — афинского военачальника эпохи греко-персидских войн, античного гражданина и патриота, преданного и несправедливо осужденного своими неблагодарными согражданами. Трагедия «Мильтиад» (1808) на сцене не ставилась и как поэтическое произведение успеха не имела.

Несмотря на то, что произведения Зейме неоднократно переиздавались после его смерти в популярных изданиях и всегда находили читателя, имя его редко упоминается буржуазными историками немецкой литературы. В классический век «немецкой идеологии» среди абстрактных мыслителей и поэтов он выделяется как публицист-демократ с ярко выраженной общественной тенденцией.

В Германской Демократической Республике личность Зейме и его литературно-общественная деятельность получили заслуженную оценку: в нем справедливо видят передового писателя, патриота и демократа, активно боровшегося за возрождение своей родины на новых, демократических основаниях.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ФАУСТА» ГЕТЕ

1

Особое место среди произведений Гете занимает «Фауст», как поэтический синтез всего его творческого пути. «Фауст» сопровождал Гете на протяжении всей жизни. Замысел «Фауста» зародился, по-видимому, еще в Страсбурге (1771), подсказанный интересом к народному творчеству и к немецкой национальной старине (как и «Гёц»). Первая рукописная редакция относится целиком к периоду «бури и натиска» (1773—1775): это так называемый «Прафауст» («Urfaust»), рукопись которого была обнаружена и напечатана проф. Эрихом Шмитом в 1886 году. Впервые «Фауст» был напечатан Гете в собрании сочинений 1790 года как незаконченный отрывок — так называемый «Фрагмент» («Faust, ein Fragment»). Пополненный целым рядом новых сцен, существенно изменивших первоначальный замысел, он был опубликован в окончательной форме в 1808 году под заглавием «Фауст. Первая часть трагедии» («Faust. Der Tragödie erster Teil»). План самостоятельной второй части, например встреча Фауста с Еленой, относится еще к 1797—1801 годам. Над второй частью Гете работал в последние годы жизни и закончил ее незадолго до смерти, в 1831 году. Третье действие было первоначально опубликовано самостоятельно, как «Интермедия к Фаусту», под заглавием «Елена. Классическо-романтическая фантазмагория» (1827). Полностью вторая часть была напечатана уже в посмертном собрании сочинений (1833). Таким образом, Гете работал над «Фаустом» почти шестьдесят лет, перестраивая первоначальный замысел в соответствии с изменением своего мировоззрения и поэтического стиля. Подходя к «Фаусту» исторически необходимо учитывать весь творческий путь, пройденный Гете,

не скрывая противоречий в последовательном осуществлении основного поэтического замысла.

Сюжет «Фауста» заимствован Гете из народной легенды, неоднократно подвергавшейся литературной обработке (см. выше, стр. 43—164).

В период «бури и натиска» к теме Фауста обращаются многие писатели и драматурги. Вслед за молодым Гете над этой темой работают «живописец» Мюллер и Клингер (роман «Жизнь Фауста»). Легенда о Фаусте пленяла «бурных гениев» как продукт народного творчества, близкий по содержанию и форме театру Шекспира. В художественном отношении старинная кукольная комедия представляла образец искусства национального, не «идеально прекрасного», как античная драма, а «характерного», как средневековая готика, свободной драматической композиции, смешения трагически возвышенного и чудесного с комическими сценами и бытовым юмором в духе демократического реализма шекспировской драмы. В «Прафаусте» Гете отчетливо выступает художественное влияние этого народного жанра: места, полные лирического воодушевления, эмоционального пафоса, как большая часть традиционного вступительного монолога Фауста и сцена с Духом Земли, сменяются, во вкусе «бури и натиска», бытовым реализмом мещанской идиллии Гретхен и грубо комическими картинами, как в сцене, изображающей попойку студентов в Ауэрбаховском кабаке, которая в первой редакции была написана натуралистической прозой. Но прежде всего «бурных гениев» увлекал образ Фауста, изображение мятежной личности гениального индивидуалиста, устремленной к бесконечному знанию и безграничному счастью и пренебрегающей грани общественно-дозволенного, господствующих религиозных и нравственных предрассудков.

2

По составу сцен рукописный «Фауст» 1773—1775 годов значительно отличается от окончательной редакции. Особенно существенно отсутствие тех сцен, которые в идеологическом отношении являются средоточием законченной трагедии. В «Прафаусте» отсутствуют посвящение и оба пролога; второй монолог Фауста и его попытка самоубийства, прерванная звоном пасхальных колоколов; прогулка Фауста с Вагнером за городскими воротами в пасхальное

воскресенье; первое появление Мефистофеля и договор; Вальпургиева ночь. Таким образом, основная художественная идея окончательной редакции — спор между богом и дьяволом о душе человека (пролог на небе) и связанный с ним спор между Фаустом и Мефистофелем, решением которого явится вся жизнь Фауста (сцена договора) — в первоначальном замысле даже не намечена Лирическая монодрама, заключающая экспозицию (первый монолог Фауста, появление Духа Земли, диалог с «совопросником» Вагнером), непосредственно примыкает к группе сцен, рассказывающих о приключениях Фауста, из которых большая часть (семнадцать сцен) посвящена трагедии Гретхен.

Фауст в первоначальном замысле — мятежный индивидуалист, «бурный гений», стремящийся к напряженному и страстному переживанию жизни, «сверхчеловек», как называет его сам поэт. В духе идей «бури и натиска» Гете противопоставляет рассудочному книжному знанию непосредственное переживание творческой полноты бытия. Фауст отказывается от отвлеченного знания, от схоластической науки и выходит в жизнь, чтобы приобщиться к действительности в непосредственном переживании; таков новый смысл, который молодой Гете вкладывает в образы старой легенды. «Я чувствую в себе отвагу выйти в мир, — восклицает Фауст в первом монологе, — вынести все страдание, все счастье земли, сражаться с бурями и не трепетать при грохоте кораблекрушения». Отсюда в начале этого монолога неожиданное отклонение от традиционного содержания «смотра наук» — подсказанное руссоизмом молодого Гете противопоставление природы и схоластической учености, картина лунной ночи за цветными стеклами готического кабинета Фауста, уставленного пыльными фолиантами, колбами, ретортами и прочим реквизитом средневековой учености, и лирическое обращение к месяцу: «О, если бы я мог бродить по вершинам гор в твоём ласковом сиянии!.. Очистившись от копоты знания, искупаться в росе твоей и стать здоровым...» Отсюда также наиболее существенное отступление от содержания легенды: Фауст в сцене заклинания вызывает у Гете не дьявола, а Духа Земли, символический образ которого предваряет своим появлением выход Фауста в мир.

Дальнейшему раскрытию той же мысли служит противопоставление гениального учителя Фауста и Вагнера, его сухого и бездарного ученика, традиционного «фамулуса» народной легенды — обычный для монодраматических

фрагментов молодого Гете диалог героя с его «совопросником». Вагнер, запертый в своем кабинете и оторванный от жизни и людей, воплощает отвлеченное, рассудочное знание и самомнение ученого-филистера, догматического рационалиста немецкого Просвещения, Фауст — гениальную интуицию, непосредственное чувство сильной личности. В пародической форме то же противопоставление повторяется в разговоре между Мефистофелем и «учеником», молодым студентом, пришедшим учиться у Фауста. Мефистофель, как Фауст в первом монологе, производит иронический смотр схоластическим наукам, за которым следуют замечательные слова: «Суха, мой друг, теория везде, а древо жизни пышно зеленеет». Наконец, любовь Фауста к Гретхен, также представляющая сюжетное новшество Гете, не предугазанное легендой, является прямым ответом на тему первого монолога, как то непосредственное, напряженное и страстное переживание жизни, которое противопоставляется в «Прафаусте» отвлеченному знанию.

Мятежному индивидуалисту Фаусту Гретхен противопоставлена как девушка из народа, обаятельная в своей простоте и невинности. Фауст, современный индивидуалист, странник и скиталец, томится по простоте природного чувства, для него уже недоступной. В этом отношении «Фауст» повторяет ситуацию Вертера и Лотты, Эгмонта и Клерхен и собственных отношений молодого Гете с Фридерикой Брион (в поэтической автобиографии «Поэзия и правда» разговор Гете и Фридерики напоминает сцену в саду соседки Марты между Гретхен и Фаустом). Для руссоизма молодого Гете характерно это отождествление народного с примитивным, с патриархальной идиллией мещанского существования. Но столкновение мятежного индивидуализма Фауста с этой наивной идиллией заканчивается трагически. Гретхен становится жертвой конфликта между индивидуалистической моралью сильной личности и бытовыми «устоями» общественной жизни. Трагический образ Гретхен напоминает Офелию Шекспира, но Гете придал ему черты бытового реализма, изобразив трагедию девушки-матери, убивающей своего младенца, чтобы скрыть от окружающих свой позор. Этот характерный для «бури и натиска» мотив социальной жалости и протеста против общественных предрассудков во имя «природы» и естественного чувства был впервые введен в литературу именно молодым Гете и подхвачен его литературными современниками задолго до опубликования «Фауста».

Таким образом, первый выход Фауста в жизнь завершается катастрофой. Есть основание предполагать, что в первоначальном замысле Гете «Фауст» вообще заканчивался, согласно легенде, не спасением, как у Лессинга, а трагической гибелью героя. Слова Мефистофеля, пророчащего гибель Фауста, ненасытного в своей индивидуалистической требовательности к жизни, подтверждаются общей судьбой мятежных героев молодого Гете (Гёц, Клавиге), которые погибают в результате трагического столкновения с окружающим обществом.

По сравнению с «Прафаустом» первая печатная редакция трагедии («Фрагмент», 1790) не представляет значительных изменений. Добавления ограничиваются, в сущности, лишь двумя новыми сценами, написанными в Италии («Кухня ведьмы», «Лес и пещера»). Важнейшее отличие «Фрагмента» от рукописной редакции — в стилистической переработке старого материала. Натуралистический стиль юношеского замысла, грубоватая простота речи, ориентирующаяся на манеру масленичных фарсов Ганса Сакса и народной кукольной комедии, как и, с другой стороны, лирические взлеты эмоционального пафоса, смелые метафоры и гиперболы, одинаково подвергаются нивелирующей обработке в соответствии с требованиями классической эстетики. Крайности отбрасываются, делается попытка создать обобщенный поэтический язык, приподнятый над разговорной речью, однообразно благородный и возвышенный. Натуралистическая проза сцен в Ауэрбаховском кабаке переложена теперь стихами, сглаживающими резкости первоначального текста; из разговора между студентом и Мефистофелем выброшены наиболее грубые места, изображающие жизнь студентов в маленьком университетском городе; заключительная сцена (Гретхен в темнице), первоначально написанная в прозе, еще не получила новой стихотворной формы; поэтому она осталась ненапечатанной, как и незаконченный монолог Валентина. «Фрагмент» обрывается сценой в соборе и обмороком Гретхен.

3

В 1797 году Гете в третий раз принимается за «Фауста». Он занят приспособлением старых частей трагедии к новым и хочет подчинить все части «духу и общему тону целого». В его поэтическом воображении целое существует

пока лишь «в плане»: «в сущности — это только идея». Переписка с Шиллером помогает Гете уяснить себе эту идею. Шиллер требует от «Фауста» прежде всего «символической знаменательности». По его словам, требования к «Фаусту» должны быть «одновременно философские и поэтические». «Самая природа предмета требует философской обработки и ставит воображение поэта в подчинение идее разума». Гете признал справедливость этих требований Шиллера. Он вкладывает в сюжет «Фауста» символический философский смысл, подчиняет свою юношескую «рапсодию» некоторому общему идейному замыслу. Об этом замысле он говорил впоследствии так: «Характер Фауста на той высоте, куда поставила его новая обработка сырого материала старинного народного предания, представляет нам человека, который, чувствуя себя связанным в обычных границах земного существования, не удовлетворяется обладанием самым возвышенным знанием и наслаждением самыми прекрасными благами жизни, так как они неспособны, хотя бы частично, успокоить его томление: дух, который вследствие этого обращался в разные стороны, возвращаясь в себя все более несчастным. Такое настроение родственно существу души современного человека».

Осуществлением этого нового замысла служит серия сцен, написанных после 1797 года (пролог на небе, второй монолог Фауста, прогулка в пасхальное воскресенье, первое и второе посещение Мефистофеля и договор). В этих сценах дается новая завязка, которой не было в рукописном «Фаусте», и новая идейная мотивировка выхода Фауста в жизнь. Символический характер сюжета трагедии придает прежде всего пролог на небе (заменяющий пролог в аду немецкой народной драмы; см. выше, стр. 141): спор бога и дьявола о достоинстве человека, который должен разрешиться на примере жизни Фауста, сближает трагедию Гете с народной драмой средних веков (моралите), где героем являлся Человек (с большой буквы), его пороки и добродетели в виде аллегорических персонажей вступали между собой в прение, и жизнь Человека проходила перед зрителем в символическом сюжете театрального действия. Спор между богом и дьяволом на небе, который повторяется в сцене договора между Фаустом и Мефистофелем на земле, представляет суд над Человеком, обвинение и оправдание Человека, воплощенного в символическом образе Фауста. Сам Фауст так формулирует условия этого

спора, который заменяет у Гете традиционный мотив продажи души дьяволу:

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» —
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля, разверзись подо мной!
Твою неволю разрушая,
Пусть смерти зов услышу я, —
И станет стрелка часовая,
И время минет для меня...

Фауст, как «новый человек буржуазного общества» (Луначарский), порывает с догматической религиозной верой и вступает на путь свободного искания истины. Бесконечное стремление человеческого разума является для него источником временных сомнений и заблуждения («блуждает человек, пока в нем есть стремленье»), но вместе с тем — залогом его конечного оправдания и спасения. «Добрый человек в своем смутном стремлении знает всегда правый путь», — так формулирует Гете в прологе идею нового замысла, и с этим перекликаются слова эпилога: «Кто трудится вечно и вечно стремится, того мы можем спасти». Спасение легендарного Фауста придает произведению Гете в его окончательной редакции глубоко оптимистический смысл, характерный для передовой третьесословной идеологии эпохи Просвещения, проникнутой верой в человеческий разум и в моральную ценность человеческой личности. Оно означает оправдание свободных исканий человеческой мысли, отказавшейся от догматической религиозной веры, и вместе с тем — человеческой воли, порвавшей с бытовыми предрассудками и традиционной моралью (трагедия Гретхен).

С этим исканием истины связан обязательный элемент критической мысли, разоблачающий мнимые ценности познания и жизни и приводящий Фауста к временному пессимизму и разочарованию («проклятие» Фауста и попытка самоубийства). Но Фауст еще меньше, чем Вертер, может называться «скорбником», хотя его и понимали в этом смысле в эпоху романтического пессимизма: в общем замысле трагедии разочарование Фауста — лишь необходимый этап его сомнений и искания истины.

Оптимизм «Фауста» подтверждается в особенности тем обстоятельством, что, в противоположность старинной легенде, Гете не признает метафизической реальности злого начала, того «предрассудка первородного греха», который

делал для него особенно неприемлемой аскетическую мораль церковного христианства. Мефистофель Гете — не средневековый дьявол, а скептик и вольнодумец XVIII века, развенчивающий мнимое моральное достоинство человека, вскрывающий подлинные низменные мотивы, таящиеся под маской высоких слов, — двойник энтузиаста и идеалиста Фауста. В художественном плане пьесы он, как дьявол в средневековой народной драме, выступает в роли комического слуги литературной комедии, на обязанности которого всегда лежало не только помогать герою в ведении любовной интриги, но также пародировать его возвышенные чувства в кривом зеркале комической рефлексии. Словами самого Мефистофеля Гете так определяет роль злого начала как отрицания в диалектике мирового процесса: «Я часть той силы, которая вечно желает зла и всегда творит добро». «С отрицанием разум не враждебен, — пишет по этому поводу Чернышевский в своих примечаниях к «Фаусту». — Напротив, скептицизм служит его целям, приводя человека путем колебаний к чистым и ясным убеждениям». «Именно скептицизмом утверждаются истинные убеждения». Эта диалектика человеческой мысли, включающая отрицание как прогрессивный момент, формулирована Гете в словах пролога, где бог разрешает Мефистофелю искушать Фауста:

Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, — потому
Дам беспокойного я спутника ему,
Как бес, дразня, пусть возбуждает к делу...

Но бесконечное стремление Фауста означает не только интеллектуальное освобождение прогрессивной человеческой мысли на пути к все более глубокому познанию действительности, безграничность познания и творческой деятельности человека, управляемой разумом. В специфических условиях развития немецкой идеологии XVIII века оно приобретает у Гете идеалистические черты метафизического стремления к бесконечному, романтического томления души, не удовлетворенной действительностью в ее конечности и ограниченности. «Ты знаешь лишь одно стремление, — говорит Фауст в разговоре с Вагнером. — О, не знай никогда другого! Ах, две души живут в моей груди, одна хочет оторваться от другой! Одна хватается за этот мир, обнимая его своими щупальцами, полная страстной к нему привязанности, другая с силой поднимается из

праха к полям, где пребывают возвышенные предки». Эти черты в образе Фауста, представляющие известное сходство с классическим немецким идеализмом, были особенно созвучны немецким романтикам.

С другой стороны, для Гете как представителя классической немецкой литературы весьма показательно, что проблема смысла жизни и ее оправдания ставится исключительно в личном плане как проблема воспитания и развития человеческой личности, рассматриваемой вне всяких общественных отношений. В этом смысле «Фауст» Гете в окончательной редакции — своего рода «воспитательный роман» типа «Вильгельма Мейстера» в драматической форме, символическое странствие героя как путь самопознания через познание жизни, представленное благодаря легендарному сюжету на более высокой ступени философского обобщения.

Первая часть трагедии — путешествие Фауста через «малый мир». Изображается мещанская обстановка маленького полусредневекового города, пирушка студентов, дуэль с Валентином и прежде всего — любовь к Гретхен, то личное счастье, которое приносит удовлетворение, но только на время.

Во второй части Фауст должен был, по замыслу Гете, подняться в область явлений исторической и общественной значимости. Для этого легенда о Фаусте (народная книга и кукольная комедия) давала подходящую сюжетную канву — приключения Фауста при дворе императора и его обручение с Еленой Спартанской, прекраснейшей женщиной древнего мира. Гете использовал эту канву для изображения «большого мира», но при всей глубине отдельных мыслей, отражающих его размышления над самыми различными вопросами философии, науки и культуры, при исключительном блеске поэтического мастерства, вторая часть «Фауста» как целое отмечена абстрактным аллегорическим схематизмом, характерным для последнего этапа творчества великого поэта.

Политическая власть, красота, труд — таковы те ступени, по которым подымается развитие Фауста в символической перспективе общечеловеческого развития. В первом действии второй части изображается двор императора, где Фауст, как новый фаворит, кроме устройства увеселений праздничного маскарада, должен помочь восстановлению пошатнувшейся власти феодального монарха с помощью обманчивого нового средства, предложенного Мефистофе-

лем, — бумажных денег. Во втором действии — путь через «классическую Вальпургиеву ночь», где оживают символические образы античной мифологии, к воскресшей Елене, которая выступает в трагедии Гете не как дьявольское наваждение народной драмы, а в духе, близком Марло, — как высшее воплощение идеала женской красоты. В третьем действии, представляющем художественную вершину второй части, изображается героическая идиллия встречи и обручения гречанки Елены и Фауста, античного мира со средневековым христианским, и рождение из их союза современного искусства, олицетворенного в образе мятежного отрока Эвфориона, который своей блестящей и краткой жизнью и героической смертью должен был, по замыслу Гете, напомнить Байрона и его поэтическую судьбу.

После гибели Эвфориона и исчезновения Елены Фауст возвращается к жизненной реальности. С помощью Мефистофеля он побеждает врагов императора и получает от него землю на берегу моря. Последнее действие показывает Фауста в «деятельной жизни». Он хочет отнять у морского прилива плодородную землю, построить плотину, «чтобы усмирить бесцельный порыв неукротимой стихии». Последнее препятствие для его замыслов, патриархальная хижина гостеприимных стариков Филемона и Бавкиды, должно быть убрано, чтобы уступить место новому миру, и это поручение выполняет Мефистофель с ненужной поспешностью и жестокостью. Сгорбленный старостью и ослепший, но все еще не уставший желать, Фауст торопит Мефистофеля, чтобы скорее закончить задуманное дело:

Я целый край создам обширный, новый,
И пусть миллионы здесь людей живут,
Всю жизнь в виду опасности суровой
Надеясь лишь на свой свободный труд...
Я предан этой мысли. Жизни годы
Прошли даром; ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой...
Тогда сказал бы я: мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой.
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной.
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой!..

В этом окончании «Фауста» Гете перерастает рамки воспитавшей его немецкой буржуазной идеологии XVIII века.

Проблема смысла жизни из индивидуальной становится социальной. Поставленная в области философского познания уединенной личности, она получает разрешение в заключительной сцене в картине будущего — трудовой деятельности коллектива. Современная Гете общественная жизнь не давала ему материала, который позволил бы ему нарисовать сколько-нибудь ясную картину социального строя этого будущего общества. Но завершая земной путь героя-индивидуалиста картиной свободной трудовой деятельности миллионов свободных людей, Гете (как и в окончании «Вильгельма Мейстера») близко подходит к новым социальным проблемам, выдвинутым общеевропейским историческим развитием после французской буржуазной революции, к передовым идеям утопического социализма.

«Фауст» имеет два окончания. За развязкой жизненного пути героя на земле следует эпилог на небе. Средневековая тема спора бога и дьявола за душу человека, оформленная уже в прологе на небе в духе старинной народной аллегорической драмы (моралите), подсказала Гете такое же символическое завершение трагедии, напоминающее образы дантовского «Рая». В духе романтического католицизма Гете изображает душу Фауста, подымающуюся в небесные сферы, чтобы погрузиться в созерцание вечной женственности (*das Ewig-Weibliche*), божественной любви, воплощенной в образе Мадонны, у ног которой Фауст встречает свою первую возлюбленную — Гретхен. Правда, в гимны святых отшельников, сопровождающие «вознесение Фауста», Гете, как это отмечалось неоднократно, сумел вложить и на этот раз столь характерный для его мирозерцания языческий пантеизм, одушевляющий творческие силы природы. В этой двойственности окончания «Фауста» еще раз сказывается своеобразное противоречие мирозерцания Гете, остающееся не разрешенным и в величайшем его произведении.

Мировое значение «Фауста» было осознано в Европе и в самой Германии не сразу после появления первой части «Фауста» в законченной редакции (1808). Понадобилось продолжительное время для того, чтобы философская поэма Гете получила широкое признание как символическое изображение человека нового времени, освобожденного от догматической связанности средневекового религиозного мировоззрения, носителя критической мысли, производящего смотр жизненным ценностям, и искателя смысла жизни в индивидуальном и коллективном опыте как источнике

познания объективной действительности. Во Франции Гете лишь в конце 20-х годов из сентиментально-меланхолического «автора Вертера» становится для поэтов-романтиков по преимуществу «автором Фауста». В Германии философско-аллегорическая интерпретация трагедии Гете эпигонами гегелевской школы сменяется с середины XIX века кропотливым филологическим комментарием, устанавливающим происхождение сюжета, творческую историю произведения и реальное значение его отдельных деталей.

В России первая философская интерпретация проблемы Фауста принадлежит молодому Белинскому¹. Белинский относит «Фауста» к современной «поэзии мысли и страдания». «„Фауст“ Гете есть поэтический апофеоз рефлексий нашего века». «Фауст» изображает «жизнь субъективного духа, стремящегося к примирению с разумной действительностью путем сомнения, страдания, борьбы, отрицаний, падения и восстания...» Передовая русская критика 40—60-х годов, вслед за Белинским, выдвигает в «Фаусте» элемент критической мысли, диалектического искания истины, в котором отрицание выступает как прогрессивный момент. Герцен видит в «Фаусте» «страдание от мысли». «Фаусту наука — жизненный вопрос «быть или не быть», он может глубоко падать, унывать, впадать в ошибки, испытать всяких наслаждений, но его натура глубоко проникает за кору внешности, его ложь имеет более правды в себе, нежели плоская непогрешительность правды Вагнера». Молодой Тургенев в статье о «Фаусте» (1845) усматривает в трагедии Гете, рядом с отвлеченной романтической мечтательностью — «начало новейшего времени», «автономии человеческого разума и критики». Чернышевский в ненапечатанном комментарии к переводу Струговщикова (1858) уделяет особое внимание роли Мефистофеля в философской концепции Гете. «Отрицание, скептицизм необходимы человеку, как возбуждение к деятельности, которая без того заснула бы. И именно скептицизмом утверждаются истинные убеждения».

Вторая часть «Фауста» в России успеха не имела. Белинский и Чернышевский решительно осуждают ее абстрактный аллегоризм. Символисты пытались выдвинуть значение романтического эпилога, с его мистической символикой вечно-женственного. Лишь в наши дни было в полной мере оценено значение окончания земной жизни Фауста как выхода за пределы буржуазного индивидуализма XVIII—XIX веков и как гениального предвидения

роли созидательного труда в строительстве нового свободного человеческого общества.

Символическая форма философской драмы-мистерии, созданная Гете в «Фаусте» по образцу средневековой народной драмы, получает большое распространение в европейских литературах романтической эпохи. «Манфред» Байрона (1817) воспроизводит исходную драматическую ситуацию «Фауста» и наиболее непосредственно связан с трагедией Гете, хотя в идейном отношении он проникнут глубоким пессимизмом, совершенно чуждым просветительскому гуманизму Гете. «Каин» Байрона (1821) сохраняет ту же символическую трактовку сюжета. Под влиянием Гете и Байрона написаны «Дзяды» Мицкевича, сочетающие познавательную и любовную трагедию романтического индивидуализма с политическими мотивами, подсказанными национально-революционным движением; к этому жанру примыкают также «Небожественная комедия» польского романтика Красинского и «Человеческая трагедия» венгерского поэта Имре Мадача. Во Франции романтическую трактовку образа «Фауста» дает Альфред де Мюссе в драматической поэме «Чаша и уста». Фаустовскими мотивами проникнуты и философские романы Бальзака («Шагренова кожа», «Поиски абсолюта» и др.). Из немецких поэтов XIX века тему Фауста после Гете разрабатывали Ленау («Фауст», 1836), Габбе («Дон Жуан и Фауст», 1829), Гейне («Доктор Фауст», 1851) и др.

В русской литературе Пушкин в «Сцене из «Фауста» (1825) изобразил разочарованного и скучающего героя, более близкого, однако, к французским вольнодумцам XVIII века и к героям Байрона, чем к своему немецкому прообразу. Увлечение «Фаустом» Гете в кругу русских «западников» в конце 30-х и в начале 40-х годов отразилось всего полнее в повести Тургенева «Фауст» (1855), где чтение трагедии Гете пробуждает женскую душу к самостоятельной жизни чувства, которая приводит ее к трагической катастрофе, как встреча с Фаустом — немецкую Гретхен. В «Дон Жуане» А. К. Толстого тема романтического искания истинной любви развернута в символической форме драмы-мистерии, подсказанной «Фаустом» Гете. Наконец, Достоевский в «Братьях Карамазовых» в образе Ивана Карамазова и в его «беседах» с чертом воспроизвел ситуацию разговоров Фауста и Мефистофеля, как отправную точку для критического разоблачения интелектуали-

стического мировоззрения и морального индивидуализма «русского Фауста».

«Фауст» Гете переведен на все языки мира. Из многочисленных русских переводов наибольшей известностью пользовались переводы Губера (1838), Вронченко (1844), Струговщикова (1856), Холодковского (1878), Фета (1882—1883), Валерия Брюсова (1918), из которых три последних включают и вторую часть². Ни один из этих переводов в целом не может быть признан вполне удовлетворительным. Таким крупным поэтам, как Фет и Брюсов, удалось только отдельные отрывки, наиболее созвучные их дарованию. Добросовестный перевод Холодковского, достигающий достаточно высокого уровня поэтического языка, благодаря большой свежести, простоте и доступности до сих пор остается лучшим из существующих переводов всей трагедии³. Ряд стихотворных отрывков из «Фауста» переведен крупнейшими русскими поэтами — Жуковским, Грибоедовым, Веневитиновым, Тютчевым, К. Аксаковым, Тургеневым, Огаревым, Бальмонтом и др. Эти переводы свидетельствуют о творческом восприятии различных аспектов философской трагедии Гете, и каждый в своем роде приближается к тем художественным требованиям, которые должны быть предъявлены к русскому «Фаусту».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Немецкая литература эпохи гуманизма и Реформации.

Напечатано в книге: «История зарубежной литературы. Раннее средневековье и Возрождение». Под общей редакцией В. М. Жирмунского, Учпедгиз, М. 1959.

История легенды о Фаусте.

Напечатано в книге: «Легенда о докторе Фаусте», изд. АН СССР, М.—Л. 1958, серия «Литературные памятники».

Раннее немецкое Просвещение.

Публикуется впервые. Написано в 1948 г.

Жизнь и творчество Гердера.

Напечатано в книге: И.-Г. Гердер, Избранные сочинения, Гослитиздат, М.—Л. 1959.

Период «бури и натиска».

Публикуется впервые. Написано в 1940 г.

Немецкие демократы XVIII века.

Напечатано в книге: «Немецкие демократы XVIII века», Гослитиздат, М.—Л. 1956.

Творческая история «Фауста» Гете.

Публикуется впервые. Написано в 1940 г.

В подготовке настоящей книги к изданию приняли участие Н. А. Жирмунская и Г. Ю. Бергельсон.

В примечания дополнительно внесена важнейшая новая литература по затрагиваемым вопросам.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ГУМАНИЗМА И РЕФОРМАЦИИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVI ВЕКА В ГЕРМАНИИ ГУМАНИЗМ.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 20, стр. 346.

² Там же, т. 7, стр. 394.

³ Там же, т. 29, стр. 484.

ЛИТЕРАТУРА РЕФОРМАЦИИ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 7, стр. 361.

² Там же, стр. 351.

³ Там же, стр. 434.

⁴ Там же, стр. 392.

⁵ Там же, стр. 366.

⁶ Там же, т. 20, стр. 346—347.

⁷ См.: М. М. Гухман, Язык немецкой политической литературы эпохи Реформации и Крестьянской войны, М. 1970, гл. I и II.

БЮРГЕРСКАЯ И НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 4, стр. 291.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М. 1956, стр. 348.

ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 20, стр. 347.

ИСТОРИЯ ЛЕГЕНДЫ О ФАУСТЕ

ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ СКАЗАНИЯ
(в дальнейшем цитируется сокращенно)

Karl Engel, Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884, Oldenburg, 1885 (библиография).

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Literatur des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts nach den ältesten Quellen, Berlin, 1900 (собрание всех документальных свидетельств).

«Faust-Bibliographie», bearbeitet von H. Henning. T. I, Berlin u. Weimar, 1966.

«Das Kloster», hrsg. von Scheible: «Doktor Johann Faust», Bd. I—IV («Kloster» II, III, V, XI), Stuttgart, 1846—1849.

Kuno Fischer, Goethes Faust, Bd. I, «Die Faustdichtung vor Goethe», Heidelberg, 1905, изд. 5-е (изд. 1-е 1878); русский перевод: К у н о Ф и с х е р, Фауст Гете. Возникновение и состав поэмы. Перев. И. Городецкого, М. 1885.

Ernst Faligan, Histoire de la légende de Faust, Paris, 1888.

Geneviève Bianquis, Faust à travers quatre siècles, Paris, 1935.

Charles Dédéyan, Le thème de Faust dans littérature européenne, vol. I. Humanisme et classicisme. XVI-e, XVII-e et XVIII-e siècles, Paris, 1954.

¹ Н. Сперанский, Ведьмы и ведовство, М. 1904, стр. 94, прим. 1.

² А. И. Белецкий, Легенда о Фаусте. Записки Неофилологического общества при С.-Петербургском университете, вып. V, 1911, стр. 66.

³ Н. Сперанский, Указ. соч., стр. 68.

⁴ Там же, стр. 159.

⁵ Русские апокрифические тексты о Симоне-волхве см.: «Чтения Общества истории и древностей российских», 1889, кн. 3, стр. 1—32 (Деяния апостолов Петра и Павла, изд. М. Н. Сперанским); 1858, кн. 4, раздел III, стр. 14—16 (Прение Петра с Симоном, изд. П. А. Лавровским).

⁶ См.: «Kaiserchronik», hrsg. von H. F. Massmann, T. III, Quedlinburg, 1854, стр. 635—714 (содержит подробный пересказ «Клементин»).

⁷ См.: Theodor Zahn, Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage, Erlangen, 1882; L. Radermacher, Griechische Quellen zur Faustsage, — «Sitzungsberichte der Wiener Akademie der

Wissenschaften, philos.-histor. Klasse», Bd. 206, Abh. 4, 1927, стр. 5—41 («Cyprianus und Justina»); Белецкий, Указ. соч., стр. 62—63.

⁸ См.: K. Plenzat, Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin, 1926; Faligan, Op. cit., стр. VI—XIII; Белецкий, Указ. соч., стр. 63—65.

⁹ См.: Н. Сперанский, Указ. соч., стр. 99.

¹⁰ A. W. Ward, Old English Drama, Oxford, 1892, стр. XXXVI.

¹¹ Об Абеяре как о представителе оппозиционной по отношению к церкви ранней городской культуры см.: Н. А. Сидорова, Петр Абеяр — представитель средневекового свободомыслия. В кн.: Петр Абеяр, История моих бедствий, изд. АН СССР, М. 1959.

¹² См.: Ward, Op. cit., стр. 47—110: «The Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay» (с подробным филологическим комментарием). Ср.: Н. Стороженко, Роберт Грин, М. 1878.

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 20, стр. 346—347.

¹⁴ См.: Georg Witkowski, Der historische Faust. — «Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», Neue Folge. Jg. 1, 1896—1897, стр. 313.

¹⁵ См.: Ward, Op. cit., стр. 113—115. На русском языке: Ж. Орсье, Агриппа Неттесгеймский. Перевод под ред. и с вступ. статьей Валерия Брюсова, М. 1913.

¹⁶ В настоящее время в Книтлингене находится «Музей Фауста» и научное общество по изучению Фауста (Faust-Gesellschaft), выпускающее периодическое издание «Faustblätter».

¹⁷ См.: Karl Kieseewetter, Faust in der Geschichte und Tradition, Leipzig, 1893, стр. 9.

¹⁸ См.: Martin Montanus, Schwankbücher, hrsg. von Joh. Bolte. Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart, Bd. 217, Tübingen, 1899, стр. 565—566.

¹⁹ «Застольные беседы Лютера». Критическое издание К. Е. Förstemann, 1845, III, стр. 11, 17, 43.

²⁰ Там же, стр. 95.

²¹ См.: Geneviève Bianquis, Faust dans l'histoire, dans la légende et dans la littérature. — «Revue des Cours et Conférences», 1933, № 2, стр. 103. См. также: Geneviève Bianquis, Faust à travers quatre siècles, Paris, 1935.

²² Erich Schmidt, Faust und das sechzehnte Jahrhundert, Berlin, 1886, стр. 13.

²³ См.: Tille, № 46, стр. 86 и след.

²⁴ Там же, № 31.

²⁵ Личность исторического Фауста в обстановке его времени пытались воссоздать немецкий романтик Арним в романе «Стражи короны» («Die Kronenwächter», 1817) и Валерий Брюсов в романе «Огненный ангел» (1908). В новейшее время ср. сценарий к опере Ганса Эйслера «Иоганн Фаустус», где Фауст изображается на фоне исторических событий крестьянской войны 1525 года («Johann Faustus». Eine Oper von Hans Eisler, Berlin, 1952). Подробнее см.: Н. Henning, Faust in fünf Jahrhunderten, Halle, 1963, стр. 144 и А. Dabiezies, Visages de Faust au XX-e siècle, Paris, 1967.

²⁶ F. Zarncke, Kleine Schriften, Bd. 1, Leipzig, 1897 (Bibliographie des Faustbuches), стр. 289.

²⁷ См. в особенности: R. Petsch, Die Entstehung des Volksbuches von Doktor Faust. — «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Jg. 3, 1911, стр. 214 и след., и его издание народной книги Шписа в серии «Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jhs.» (№ 7-а, 2. Auflage, Einleitung, стр. XVIII и след.).

²⁸ Wilhelm Meyer (aus Speyer), Nürnberger Faustgeschichten. Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XX, Abt. II, München, 1894, стр. 325—402.

²⁹ Siegfried Szamatolski, Faust in Erfurt. — «Euphorion», Bd. II, 1895, стр. 39—57.

³⁰ См.: «Das Volksbuch vom Doktor Faust nach der um die Erfurter Geschichten vermehrten Fassung», hrsg. von Josef Fritz, Halle, 1914, стр. 91—101.

³¹ См.: Georg Ellinger, Zu den Quellen des Faustbuches von 1587. — «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», N. F., I, 1887—1888, стр. 156—181. Сводку дают примечания Р. Петча к его изданию народной книги Шписа «Die wichtigsten Quellen» (стр. 158—235). Ср. также: R. Petsch, Op. cit., стр. 207—235.

³² Ludwig Fränkel u. Adolf Bauer, Entlehnungen im ältesten Faustbuch. — «Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte», Bd. IV, 1891, стр. 361—383.

³³ См.: Erich Schmidt, Faust und das sechzehnte Jahrhundert, стр. 9—10; Faust und Luther. — «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1896, I, стр. 573—577.

³⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, М. 1956, стр. 348.

³⁵ Библиографию изданий народной книги см.: Zarncke, Op. cit., стр. 258 и след.; Н. Henning, Beiträge zur Druckgeschichte der Faust- und Wagnerbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar, 1963.

³⁶ См.: B. H. Van't Hooft, Das holländische Volksbuch vom Doktor Faust, Haag, 1926 (с обширной вводной статьей и библиографией переизданий); иконографию см. стр. 110—136.

³⁷ См.: Dédéyan, vol. I, стр. 98 и след. Научный перевод на французский язык см.: Faligan, стр. 78—150. Художественное переложение — в книге фольклориста Сентива; см.: P. Saintyves, *La légende du Docteur Faust*, 4-e ed., Paris, 1926.

³⁸ См.: Ernst Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust. Abhandlung und Übersetzung*, Breslau, 1891, стр. 4—5; Он же, *Faustiana aus Böhmen*. — «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», N. F., Bd. XII, 1898, стр. 61—92.

³⁹ Научное издание: «Fausts Leben» von Georg Rudolf Widmann, hrsg. von Adalbert von Keller, Tübingen, 1880.

⁴⁰ «Fausts Leben in Pfitzers Bearbeitung», hrsg. von H. Düntzer, Collection Spemann, Berlin u. Stuttgart, 1881.

⁴¹ «Das Faustbuch des Christlich Meynenden, nach dem Druck von 1725», hrsg. von Siegfried Szamatolski, Stuttgart, 1891.

⁴² «Das älteste Faustbuch». Mit Einleitung von Wilhelm Scherer, Berlin, 1884. — «Volksbücher des 16. Jahrhunderts», hrsg. u. erklärt von Felix Bobertag, Berlin u. Stuttgart, s. a., стр. 145—195, «Faust».

⁴³ Переиздано: «Kloster», II, стр. 1—186, по изданию 1714 года.

⁴⁴ Переиздано: «Kloster», IV, стр. 1—216.

⁴⁵ См. A. Tille, *Die deutschen Volkslieder vom Doktor Faust*, Halle, 1890. Ср. также: Engel, *Faust-Schriften*, стр. 114—137: *Volkslieder von Doctor Faust* (№№ 115—136).

⁴⁶ См.: М. Карелин, *Западная легенда о докторе Фаусте*. — «Вестник Европы», 1882, кн. 12, стр. 723.

⁴⁷ См.: Tille, № 339, стр. 822—835.

⁴⁸ См.: Там же, стр. 111 и след.; Engel, *Faust-Schriften. I. Geschichte, Sammelwerke und Allgemeines*, стр. 1—56.

⁴⁹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. VII, изд. АН СССР, стр. 346; ср.: В. Жирмунский, *Гете в русской литературе*, Л. 1937, стр. 138.

⁵⁰ См.: Christian Thomasius, *De criminae magiae*, 1702.

⁵¹ Gabriel Naudé, *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de Magie*, Paris, 1625. — Ср.: Tille, № 80, стр. 149—150.

⁵² См.: «Kloster», V, стр. 451—482.

⁵³ Ср.: Frederick S. Boas, *Christopher Marlowe*, Oxford, 1940, стр. 236—264; Eleanor Grace Clark, *Raleigh and Marlowe. A Study in Elizabethan Fustian*, New-York, 1941, стр. 223—390; John Bakeless, *The Tragicall History of Christopher Marlowe*. — «Harward University Press», 1942, vol. 1, стр. 107—140.

⁵⁴ Ср.: Fr. S. Boas, *Op. cit.*, стр. 203 и след.

⁵⁵ J. Bakeless, *Op. cit.*, стр. 276.

⁵⁶ См.: Theodor Delius, *Marlowe's Faust und seine Quelle*, Bielefeld, 1881.

⁵⁷ Новое издание: Logeman, The English Faustbook, Gent, 1900.

⁵⁸ Paul Kocher, The english Faust-Book and the date of Marlowe's Faustus. — «Modern Language Notes», vol. LV, 1940, № 2, стр. 96—100.

⁵⁹ См.: Christopher Marlowe, ed. by Havelock Ellis (The Mermaid Series), London, 1887, Appendix, стр. 425—428: «Ballad of Faustus» (from the Roxburghe Collection, vol. II, 235, Brit. Mus.).

⁶⁰ См.: Tille, № 53, стр. 102—103.

⁶¹ С. Роулэндс, Валет треф (Samuel Rowlands, The Knave of Clubbes, London, 1609). См.: Tille, № 65, стр. 126—130.

⁶² Д. I, сц. 1 и д. IV, сц. 5. В первом издании (январь 1601 года) эти имена отсутствуют. Они появляются в переработанной редакции (вероятно, 1604 года), впервые напечатанной в folio 1623 г. См.: Tille, № 77, стр. 146—147.

⁶³ Daniel Dyke, Nosce teipsum. Немецкий перевод: Danzig, 1643; см.: Tille, № 381, стр. 982.

⁶⁴ William Prynne, Histrio-Mastix, London, 1663. См.: Tille, № 363, стр. 947.

⁶⁵ Английский роман о Вагнере был переиздан в 1680 году.

⁶⁶ J. Bakeless, Op. cit., vol. I, стр. 302 и библиогр. vol. II, стр. 351. Перепечатано: H. Francke, Englische Sprach- und Literaturdenkmale, № 3, Heilbronn, 1863. В ленинградской Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина сохранилось издание 1735 года.

⁶⁷ См.: Arthur Diebler, Faust- und Wagnerpantomimen in England. — «Anglia», 1884, VII, стр. 341—354.

⁶⁸ См.: «Die Schauspiele der englischen Komödianten», hrsg. von W. Creizenach (в серии «Deutsche National-Literatur», hrsg. von J. Kürschner, Berlin u. Stuttgart, s. a., Bd. 23), Einleitung, стр. XXVII и сл.

⁶⁹ W. Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust, Halle, 1878, стр. 135.

⁷⁰ Creizenach, Schauspiele, стр. XXVI.

⁷¹ См.: «Das Schauspiel der Wanderbühne», hrsg. von Willi Flemming, Leipzig, 1931 (в серии «Deutsche Literatur», hrsg. von H. Kindermann, Reihe Barock: Barockdrama, Bd. 3).

⁷² См. родословную таблицу труппы Фельтена и его преемников в «Истории немецкой литературы» Фогта и Коха (F. Vogt u. M. Koch. Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig, 1897, стр. 412).

⁷³ В. Флемминг дает список шестидесяти городов, где, по архивным данным, до 1650 года выступали труппы английских (или немецких) комедиантов. См.: Willi Flemming, Englische Komödianten. — «Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft», Bd. I, стр. 272.

⁷⁴ «Das niederländische Faustspiel des 17. Jahrhunderts (De Helle-vart van Dokter Joann Faustus)», hrsg. von E. F. Kossmann, Haag, 1910; ср. также: W. Creizenach, Zur Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust. — «Euphorien», Bd. III, 1896, стр. 710—722 (с подробным изложением содержания пьесы).

⁷⁵ Rudolph Lang, Kurzgefasste Reis-Beschreibung, Augsburg, 1739. См.: Tille, №№ 412 и 414, стр. 1057—1062 и 1064—1066.

⁷⁶ См.: K. Engel, Deutsche Puppenkomödien, Bd. V, Oldenburg, 1876, стр. 13—14; Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Grosses Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien etc., in sieben Akten (Fragment).

⁷⁷ См.: H. Kundsén, Puppenspiele. — «Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft», Bd. II, 1926, стр. 749—750. О кукольном представлении в Любеке в 1666 г. упоминает «Wörterbuch der deutschen Volkskunde», hrsg. von O. Erich u. R. Beitel, Stuttgart, 1955, стр. 617.

⁷⁸ Faligan, стр. 336.

⁷⁹ См.: W. Н а м м, Das Puppenspiel vom Dr. Faust, Leipzig, 1850 (Константин Бонешки); Das Puppenspiel vom Dr. Faust, hrsg. von G. Ehrhardt, Dresden, 1905 (Рихард Бонешки).

⁸⁰ Arthur Kollmann, Deutsche Puppenspiele, Leipzig, 1891, стр. 7—8.

⁸¹ Там же, стр. 17.

⁸² На русск. яз. см.: «Театр кукол зарубежных стран», Л.—М. 1959, стр. 71—105: «Доктор Иоганн Фауст» — в ред. К. Зим-рока.

⁸³ См.: Kraus, Op. cit., стр. 1 и след.

⁸⁴ См.: Albert Bielschowsky, Das Alter der Faustspiele. — «Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte», Bd. IV, 1891, стр. 193—236.

⁸⁵ W. Creizenach, Der älteste Faustprolog, Krakau, 1887; Zur Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust. — «Euphorien», Bd. III, 1896, стр. 717.

⁸⁶ Немецкий стихотворный шванк «Vom Bruder Rausch», в английской переработке народная книга «The History of Friar Rushe» (London, 1620).

⁸⁷ Сопоставления см.: Creizenach, Versuch, стр. 89—90.

⁸⁸ См.: A. Tille, Das katholische Fauststück, die Faustkomödienballade und das Zillertaler Doktor Faustus-Spiel. — «Zeitschrift für Bücherfreunde», Jg. 10, 1906—1907, стр. 129—174; Alfred v. Berger. Die Puppenspiele vom Doktor Faust. — «Zeitschrift für österreichische Volkskunde», Jg. 1, стр. 97—106; Konrad Büttner, Beiträge zur Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust, Reichenberg, 1922, стр. 15.

⁸⁹ См.: «Kloster», II, стр. 47 (Фауст убивает отца, чтобы завладеть его богатством, «потому что старик может прожить еще долго»).

⁹⁰ Creizenach, Versuch, стр. 110.

⁹¹ Ср.: J. Lewalter u. J. Bolte, Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. — «Zeitschrift des Vereins für Volkskunde», Jg. 23, 1913 (II. Редакция кукольника Зейделя (Нойшенфельд), стр. 141; III. Редакция Юлиуса Кюна (Мюнхен), стр. 146).

⁹² М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, М. 1953, стр. 305.

⁹³ «Johann Faust». Ein Allegorisches Drama von fünf Aufzügen. Zum erstenmal aufgeführt auf der Königl. Prager Schaubühne von der Brunianischen Gesellschaft, Prag, 1775. Переиздание факсимиле: Wien, Verlag Rosenbaum, s. a.

⁹⁴ Karl Engel, Johann Faust. Ein allegorisches Drama. Mutmasslich nach Lessings verlorener Handschrift, Oldenburg, 1877.

⁹⁵ И.-В. Гете, Собрание сочинений, юбилейное издание, т. X, ГИХЛ, 1935, стр. 432—433.

⁹⁶ См.: Tille, № 304, стр. 700; J. R. Lenz, Fragment aus einer Farce, der Höllenrichter genannt. — «Deutsches Museum», 1777, Bd. I, 3. Stück.

⁹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, изд. АН СССР, 1954, стр. 317.

⁹⁸ Там же, т. III, 1953, стр. 422.

⁹⁹ Там же, т. II, 1953, стр. 241.

РАННЕЕ НЕМЕЦКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 2, стр. 560.

² Подробнее см.: М. Л. Тронская, Спор 1780 г. о немецкой литературе и немецком языке. — В кн.: «Романо-германская филология». Сб. статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева, Л. 1957, стр. 311—318.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 3, стр. 182.

⁴ Там же, т. 19, стр. 342.

⁵ Там же, т. 2, стр. 562.

⁶ См.: М. Л. Тронская, Немецкая сатира эпохи Просвещения, Л. 1962, стр. 15 и след.

⁷ См.: Н. А. Сигал, Спор о путях развития немецкого литературного языка. — В сб.: «Вопросы германской филологии», II, изд. ЛГУ, 1969, стр. 155—170.

⁸ См.: K. L. Schneider, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg, 1960.

ЛЕССИНГ

¹ О жизни и творчестве Лессинга см.: Г. М. Фридлендер, Лессинг, М. 1957; В. Р. Гриб, Жизнь и творчество Лессинга. В кн.: В. Р. Гриб, Избранные работы, М. 1956.

² Подробнее см.: E. M. Szarota, Lessings «Laokoon». Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie, Weimar, 1959.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГЕРДЕРА

¹ Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. I, Berlin, 1954, стр. 29.

² А. Н. Пыпин, Гердер. — «Вестник Европы», 1890, кн. 4, стр. 651.

³ См.: Günther Jacoby, Herder als Faust, Leipzig, 1911.

⁴ См.: «Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland». — «Schriften der Goethesellschaft», Bde 39 u. 41, Weimar, 1926.

⁵ Ср.: W. Dobbek, Karoline Herder. Ein Frauenleben in klassischer Zeit, Weimar, 1963.

⁶ Ср.: Herbert Lindner, Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders, Weimar, 1960.

⁷ Ср.: Н. А. Сигал, Взгляды Гердера на вопросы языка. В сб.: «Германская филология», 1, Л. 1962, стр. 3—20.

⁸ Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника (Веймар, 20 июля 1789).

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 20, стр. 17.

¹⁰ Ср.: Heinz Stolpe, Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter, Weimar, 1955.

¹¹ Гр. Гуковский, Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в., ГИХЛ, Л. 1938, стр. 164—165.

¹² Франц Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, «Academia», М. 1934, стр. 517.

¹³ Г. Гейне, Собрание сочинений в 12 тт., «Academia», т. VII, Л. 1936, стр. 211.

ПЕРИОД «БУРИ И НАТИСКА»

ВВЕДЕНИЕ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 2, стр. 562.

² О проблеме «шекспиризма» в литературе «бури и натиска» см.: W. Stellmacher, Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturms und Drang. — «Weimarer Beiträge», 1964, Н. 3, стр. 323—345.

МОЛОДОЙ ГЕТЕ

¹ Ср., напр., работу Н. А. Korff «Geist der Goethezeit», Т. 1—4, Leipzig, 1966, охватывающую период от 70-х гг. XVIII в. до позднего романтизма включительно.

² Воспоминания современников о впечатлении, произведенном диссертацией Гете, см. в кн.: «Der junge Goethe», hrsg. von Max Moris, Т. 2, Leipzig, 1910, стр. 103—104.

³ Подробнее см.: Herbert Lindner, Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders, Weimar, 1960.

⁴ См.: «Der junge Goethe», Т. 4, стр. 121.

⁵ В новейшей работе проф. W. Dietze «Episode oder Prolog? Goethes Leipziger Lyrik», Leipzig, 1966, сделана попытка пересмотреть роль и место лейпцигского периода в становлении творческого пути Гете.

⁶ Подробнее см.: В. М. Жирмунский, Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете. В сб.: «Вопросы германской филологии», II, изд. ЛГУ, 1969, стр. 39—62.

⁷ Попытку новейшей интерпретации этой оды см. в работе: A. Henkel, Wanderers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen, Frankfurt a. M., 1962.

⁸ Подробнее см. в кн.: E. Braemer, Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang, Weimar, 1959.

⁹ См.: E. d. Castle, «Pater Brey» und «Satyros». — «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 5, 1918.

¹⁰ Иной точки зрения придерживается F. J. Schneider. См.: «Goethes «Satyros» und der Urfaust», Halle, 1949.

¹¹ См. по этому поводу: Б. Я. Гейман, Проблема реализма в раннем творчестве Гете. — «Западный сборник», I, изд. АН СССР, 1937, стр. 120 и след.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 29, стр. 484.

¹³ Там же, т. 7, стр. 434.

¹⁴ Там же, т. 29, стр. 483.

¹⁵ Там же, стр. 494.

¹⁶ См.: Peter Müller, *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteile*, Akademie-Verlag, Berlin, 1969, стр. 68—118.

¹⁷ О подражаниях «Гёцу» см.: Otto Brahm, *Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts*, Strassburg, 1880.

¹⁸ См.: E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena, 1875.

¹⁹ См.: Peter Müller, *Op. cit.*, стр. 205—206, 208—210.

²⁰ См.: F. Baldensperger, *Goethe en France*, Paris, 1904.

²¹ См.: В. М. Жирмунский, Гете в русской литературе, Л. 1937, стр. 61—75.

²² А. И. Герцен, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. II, изд. АН СССР, М. 1954, стр. 68.

«РЕЙНСКИЕ ГЕНИИ»

¹ Подробнее о деятельности Клингера в России см.: Olga Smoljan, Friedrich Maximilian Klinger. *Leben und Werk*, Weimar, 1962, стр. 89—140.

² Об отношениях Гете и Якоби см.: Ю. Форсман, Гете и Якоби. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1916, № 2 и 3.

«ГЕТТИНГЕНСКИЙ СОЮЗ»

¹ Г. Гейне, *Сочинения*, т. 7, стр. 183.

² Там же.

³ Ср. книгу Lore Kaim-Kloock «Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik», Berlin, 1963.

⁴ См.: E. Staiger, *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich, 1963, стр. 109 и след.

МОЛОДОЙ ШИЛЛЕР

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, изд. 2-е, т. 2, стр. 562.

² Там же, т. 29, стр. 484.

³ Ср.: Г. Я. Чечельницкая, Эпиграф «Против тиранов» в «Разбойниках» Шиллера. — «Известия АН СССР», серия ОЛЯ, 1958, вып. 1, стр. 55—66.

⁴ В 1952 г. была впервые опубликована неизвестная до тех пор дрезденская редакция «Заговора Фиеско». Настоящая статья написана в 1940 г. и поэтому не учитывает ее. Ср.: Ursula Wertheim, Schillers «Fiesco» und «Don Carlos». Zu Problemen des historischen Stoffes, Weimar, 1958.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 36, стр. 333.

⁶ Ursula Wertheim, Op. cit.

⁷ Ф. Мering, Литературно-критические статьи, т. 1, «Academia», М. 1934, стр. 623.

НЕМЕЦКИЕ ДЕМОКРАТЫ XVIII ВЕКА

¹ Ср.: Hedwig Voegt, Die deutsche jakobinische Literatur und Publizistik 1789—1800, Berlin, 1955.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 2, стр. 562.

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 23, стр. 365; ср. также т. 16, стр. 203.

ФОРСТЕР

¹ См.: Ф. Я. Прийма, Георг Форстер — переводчик Ломоносова. — «Доклады и сообщения Филологического института Ленинградского гос. университета», 1951, вып. 3, стр. 212 и след.

² История подготовки этой первой русской научной экспедиции в Антарктику не нашла отражения в обзорах русских путешествий в моря Южного полюса. См.: Л. С. Берг, Русские открытия в Антарктике, 1949.

³ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. II, 1954, стр. 331 и след.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 2, стр. 572.

⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. II, 1954, стр. 330—333.

⁶ Н. Г. Чернышевский, Георг Форстер. Биографический очерк, составленный П. Нигулецким. — Полное собрание сочинений, т. XII, 1949, стр. 291—293.

⁷ См.: Там же, стр. 343 и 435.

⁸ См.: «Дело», 1874, № 4, стр. 81—86; «Неделя», 1874, № 22, стр. 836—837.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ФАУСТА» ГЕТЕ

¹ Подробнее см.: В. М. Жирмунский, Гете в русской литературе, Л. 1937, стр. 511 и след.

² Ср. там же, стр. 527—552.

³ Настоящая статья была написана до выхода в свет перевода Б. Пастернака и поэтому не учитывает его.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Тронская. В. М. Жирмунский</i>	3
Немецкая литература эпохи гуманизма и Реформации . .	11
Общая характеристика XVI века в Германии. Гуманизм	11
Литература Реформации	20
Бюргерская и народная литература	28
Эразм Роттердамский	39
История легенды о Фаусте	43
Раннее немецкое Просвещение	165
Лессинг	190
Жизнь и творчество Гердера	209
Период «бури и натиска»	277
Введение	277
Предшественники «бури и натиска»	289
Молодой Гете	300
«Рейнские гении»	336
«Геттингенский союз»	362
Молодой Шиллер	379
Немецкие демократы XVIII века	409
Шубарт	415
Форстер	426
Зейме	454
Творческая история «Фауста» Гете	466
Примечания	481

Виктор Максимович Жирмунский

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
КЛАССИЧЕСКОЙ
НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор
Б. То м а ш е в с к и й

Художественный редактор
А. Г а с н и к о в

Технический редактор
В. А л е к с е в а

Корректор
И. К л е й н е р

Сдано в набор 13/IV-1972 г. Подписано
к печати 25/VIII-1972 г. М-16065. Тип.
бумага № 1. Формат 84×108¹/₃₂.
15,5 печ. л. Усл. печ. л. 26,04. Уч.-
изд. л. 27,945 +1 вкл.=27,995 л. Тираж
10000 экз. Заказ № 129. Цена 1 р. 37 к.

Издательство «Художественная литера-
тура», Ленинградское отделение, Ленин-
град, Невский пр., 28
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 2 имени
Евгении Соколовой Главполиграфпрома
Государственного Комитета Совета
Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Измайловский пр., 29

10. 8/6.



ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ КЛАССИЧЕСКОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ